DAS URHEBERRECHT AN DRAMATISCH-MUSIKALISCHEN WERKEN

(Nach dem schweizerischen Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 7. XII. 1922 und nach der englischen Copyright Act vom 16. XII. 1911)

DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
AN DER HOHEN JURISTISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BERN

eingereicht von

RUDOLF THEODOR WEISS
AUS ZÜRICH

— 1933 —
ALTSTÄTTEN :: „RHEINTHALER"-DRUCKEREI AG.

DAS URHEBERRECHT AN DRAMATISCH-MUSIKALISCHEN WERKEN

(Nach dem schweizerischen Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 7. XII. 1922 und nach der englischen Copyright Act vom 16. XII. 1911)

Rudolf Th. Weiss

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

„Die Natur scheint die Poesie und die Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben".
Lessing

Meinem Onkel
Bundesrichter Dr. Theodor Weiss

Gesetzestexte und Materialien

Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 7. Dezember 1922 (zit. URG 1922)
Vorentwurf 1912 und 1914 mit Protokoll über die Sitzungen der I. resp. der II. Expertenkommission
Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung zu dem Entwurf eines Bundesgesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 9. Juli 1918
Amtliches stenografiertes Bulletin des Nationalrates 1922 und des Ständerates 1920
Schweizerisches Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 23. April 1883

Copyright Act, 16th December, 1911 (zit. Cop. Act. 1911)
Order in council under the Copyright Act 1911 relating Copyright regulations with foreign countries of the Berne Convention Union, 24th day of June, 1912
The Copyright Royalty System (General) Regulations, 1912, dated Juni 7
The Copyright Royalty System (Mechanical Musical Instruments) Regulations, 1912, dated June 7
The Musical Copyright Act, 4th August 1906
The Copyright Act, 1st July, 1848
The International Copyright Act, 25 June, 1886
Reports of the Committees on the Law of Copyright, 1909 and 1910
Deutsches Reichsgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 mit Zusatznovellen vom 22. Mai 1910

Entscheide des Schweizerischen Bundesgerichts (zit. BGE)
Entscheide der englischen Law Courts

Benützte Entscheidsammlungen:

Ambler's Reports, Chancery, (1725—1783), Band II. (zit. Amb.)
Barnwall and Alderson's Reports, King's Bench (1817—1822), Band II. (zit. B. and Ald.)

Beavan's Reports, Rolls Court, (1836—1866), Band XXVII. (zit. Beav.)
Clark's Reports, House of Lords Cases (1847—1866), Band IV. (zit. H. L. Cas.)
De Gex and Smale's Reports, Chancery, (1846—1852), Band II. (zit. De G. and Sm.)
Drewry's Reports, Chancery, (1852—1859), Band I., (zit. Drew.)
Jacob's Reports, Chancery (1821—1823), (zit. Jac.)
Starkie's Reports, Nisi Prius (1814—1823), (zit. Stark.)
Vesey's Reports, Chancery, (1789—1817), (zit Ves.)

Offizielle Sammlungen:

Law Reports (zit. L. R.), Law Reports, Chancery Division, (zit. Ch. D. in Fällen bis 1890, seit 1891 zit. Ch.), Law Times Reports, seit 1859 (zit. L. T.), The Times Law Reports, seit 1884 (zit. T. L. R.), Law Reports, Queen's Bench Division (zit. in Fällen bis 1890 Q. B. D., seit 1891 zit. Q. B.), Law Reports, King's Bench Division (zit. K. B,), Law Reports, Weekly Notes, seit 1866 (zit. W. N.)
Entscheide der zivilistischen Abteilung des Deutschen Reichsgerichts (zit. RGZ)
Berner Konvention vom 9. September 1886 und rev. Berner Uebereinkunft (zit. BUe) vom 13. November 1909 und 2. Juni 1928.

Literaturnachweis

Allfeld, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, II. Aufl., München 1928
Beretta, La riproduzione meccanica dei suoni, Locarno 1931
Bock, Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken, Diss. Leipzig 1906
Büchler, Die Uebertragung des Urheberrechts, Diss. Bern 1925
Chantman-Luck, Law relating to authors and publishers, London
Copinger, The Laws of Copyright, 5. Auflage, (bearbeitet von Easton), London 1915
Daude, Lehrbuch des Urheberrechts, Stuttgart 1888

Droit d'auteur, Organ des internationalen Büros zum Schutze literarischer und künstlerischer Werke, Bern
Drone, A Treatise on the Laws of Copyright, Boston 1879
Dernburg, Das bürgerliche Recht, Band VI. (zu Ende geführt von Kohler), Halle 1910
Erlanger, Das Miturheberrecht an Schrift-, Ton- und Bildwerken, Diss. Tübingen 1927
Elster, Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht, Berlin-Leipzig 1923
Gierke, Deutsches Privatrecht, Band I., Leipzig 1895.
Goldbaum, Urheberrecht und Urheberverlagsrecht, Berlin 1927 (zit. Goldbaum)
Goldbaum, Theaterrecht, Berlin 1914 (zit. Goldbaum ThR)
Gsell, Der Schutz der Titel von Geisteswerken, Diss. Zürich 1930
Halsbury, The Laws of England, Band VIII., Copyright and Literary Property, London 1909 (zit. Halsbury 1909)
Halsbury, Supplement Nr. 3, Copyright and Literary Property, London 1912, (zit. Halsbury 1912)
Halsbury, Supplement Nr. 20, Copyright and Literary Property, London 1930, (zit. Halsbury 1930)
Hanslick, Vom Musikalisch Schönen, 7. Auflage, Leipzig 1885
Heberlein, Das Aufführungsrecht, Diss. Bern 1928
Heuberger, Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst, Diss. Bern 1929
Koch, Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs, Herford i. W. 1927
Kohler, Autorrecht, Jena 1880 (zit. Kohler, Aut R)
Kohler, Das Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, Stuttgart 1907 (zit. Kohler)
Kohler, Autorrechtliche Studien, im Archiv für zivilistische Praxis, Band LXXXV. (zit. Kohler Arch.)
Lowndes, An historical sketch of the Law of Copyright, London 1842
Neugebauer, Funkrecht, II. Auflage, Berlin 1926
Opet, Deutsches Theaterrecht, Berlin 1897
v. Orelli, Das Urheberrecht, Zürich 1884
Oldfield, The Law of Copyright, London 1912

Osterrieth, Geschichte des Urheberrechts in England, Leipzig 1895
Petzl, Die Behandlung der literarisch-musikalischen Werke, München-Berlin 1911
Ratzkowsky, Urheberrechtliche Studien zum Radio, Diss. Königsberg 1929
Riezler, Deutsches Urheber- und Erfinderrecht, München 1909
Röthlisberger, Urheberrechtsgesetze und Verträge in allen Ländern, Leipzig 1914 (zit. Röthlisberger)
Röthlisberger, Schweiz. Urheber- und Verlagsrecht, Text mit Einleitung, Zürich 1923
Schelbert, Der Gegenstand des Urheberrechts, Diss. Zürich 1915
Schreyer, Literarisches und künstlerisches Miturheberrecht, Diss. Leipzig 1910
Schuster, Das Urheberrecht der Tonkunst, München 1891, (zit. Schuster)
Schuster, Das Wesen des Urheberrechts, Wien 1891
Scrutton, The Laws of Copyright, London 1883
Stobbe, Lehrbuch des deutschen Privatrechts, Band III. (bearbeitet von Lehmann), Berlin 1898
Voigtländer-Fuchs, Gesetze betr. Urheberrecht und Verlagsrecht, Leipzig 1914
Strauss-Hofmannsthal, Briefwechsel, Berlin-Wien-Leipzig 1926
Wächter, Das Autorrecht, Stuttgart 1875
Wagner, Oper und Drama, Band 3 und 4 der Gesammelten Schriften (Herausgeber: W. Golther)
Wyß, Internationales Urheberrecht, Zürich 1898
Zeitschrift für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht, Leipzig, (zit. GRUR)

KAPITEL I.

Einleitung

A. Allgemeines

Das mittelhochdeutsche Wort „Urhap" bedeutet „Anfang, Ursprung". Das Wesen der Originalität, des ursprünglich und einmalig Schöpferischen, liegt in dieser Wortbildung, aus der wir unser Wort „Urheber" ableiten. Das Urheberrecht, allgemein betrachtet, wird durch die Tat der individuellen geistigen Schöpfung begründet; es ist das im Subjekt wurzelnde und durch die Tatsache des schöpferischen Prozesses entstandene ausschließliche Recht, darüber zu bestimmen, auf welche Art, in welcher Form und zu welcher Bestimmung das Resultat dieses Schaffens Dritten gegenüber kundgetan werden soll.[1]) Da es jedem Dritten gegenüber geltend gemacht werden kann, ist das Urheberrecht ein absolutes Recht, ohne aber damit zum dinglichen Recht anzuwachsen. Man darf Gierkes Auffassung des Urheberrechts als ein „aus geistiger Schöpfung fließendes Persönlichkeitsrecht" auch heute noch billigen,[2]) ohne auf den Streit der Theorien des Vermögens- oder Immaterialgüterrechts (um nur einige hervorzuheben) einzugehen.

Wie jedes Recht enthält auch das Urheberrecht ein Rechtssubjekt und ein Rechtsobjekt, jenes ist in unserem Falle der Erzeuger und Verfasser des Geisteswerks; als Objekt des Urheberrechts, als Geisteswerk im reinen Sinne, betrachtet

---

[1]) Gierke 766, Allfeld 21 ff, Riezler 9, Schuster (Das Wesen des Urheberrechts), S. 19, 20: Das Urheberrecht ist nicht bloß etwas Negatives, sondern auch etwas Positives, es besteht nicht bloß aus der Befugnis, etwas zu verbieten, sondern auch aus der Befugnis, dies selbst zu tun.

[2]) Gierke 764 und die dort zitierte Aeußerung Kants, Elster 14, Kohler 439 ff, Stobbe 33.

die vorliegende Arbeit die Werke dramatisch-musikalischer Natur, Werke, die eine äußere Handlung dramatischen Charakters ebenso in sich schließen wie den kohärenten musikalischen Part, der mit den Mitteln der Tonkunst diese Handlung gleichsam widerspiegeln und verstärken soll. Je nach der Art der Fixierung dieser Handlung unterscheidet man die Oper und ihre verwandten künstlerischen Zweige mit einem Libretto in erzählerisch-dramatischer Form von den Werken choreografischen und pantomimischen Charakters.

Die *Kunst* bleibt nicht territorial festgekettet, ihre kulturelle Sendung erstreckt sich auf das Gebiet der ganzen Zivilisation. Deshalb versteht es sich von selbst, daß das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst (worunter auch die dramatisch-musikalischen Werke zu zählen sind) von jeher einer international basierten Regelung zustrebte, die am 9. September 1886 in der sog. Berner Konvention ihre Verwirklichung suchte.[3]) Die Schweiz und Großbritannien sind der Berner Konvention beigetreten, sie paßten ihre Urheberrechtsgesetze der inzwischen revidierten Berner Uebereinkunft vom 13. November 1909 an.[4]) Anhand des Bundesgesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst (vom 7. Dezember 1922) und der englischen Copyright Act 1911 (1 & 2 Geo V. Ch. 46) sollen diejenigen Stellen einer Betrachtung gewidmet werden, die sich mit den dramatisch-musikalischen Werken befassen.

Neben den eigentlichen rechtsvergleichenden Ausführungen wird es sich auch vor allem darum handeln, in einem Versuche diejenigen Probleme zu beleuchten, die den genannten Werken besonders wesenseigen sind: die „Trennung" in einen literarischen und einen musikalischen Bestandteil trotz der äußern Einheit, ferner die Rechtsstellung und das Rechtsverhältnis des Textverfassers zum Komponisten.

---

[3]) Wyß 25, Art. 1 der Berner Konvention: Die vertragsschließenden Länder bilden einen Verband zum Schutze des Urheberrechts an Werken der Literatur und Kunst. Röthlisberger 382.

[4]) Vgl. die Vorentwürfe für das schweiz. Gesetz von 1912 und 1914, Copinger 15.

Das dramatisch-musikalische Geisteswerk, vor allem die Oper (als dessen wichtigster Exponent), nahm seit Beginn des 18. Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung, um im 19. Jahrhundert das Theater vorwiegend zu beherrschen. Seitdem Komponisten und Librettisten nicht mehr im Auftrage der kleinen häuslichen Kreise der Hofgesellschaft arbeiten, sondern ihre Werke in freier Konkurrenz in der Oeffentlichkeit erscheinen lassen, seit der vermögensrechtlichen Verwertung ihres produktiven Schaffens, gewinnt das Problem dieses künstlerischen Zweiges eine stets wachsende theoretische und praktische Bedeutung. Aus den geistigen Gelegenheitsarbeitern wurden Berufskomponisten und -dichter, die Zahl derjenigen, die auf die Erträgnisse ihrer Kunst angewiesen sind, steigerte sich immer mehr.[5])

Mit dem Anwachsen des künstlerischen Momentes dehnte sich auch der Kreis des rechtlichen, der sich jenem anzuschmiegen hat wie das Kleid dem Körper. Trotzdem fiel es oft schwer, den Ausfluß produktiver Geistigkeit, das künstlerische Werk, als Objekt des Rechts unter dessen Normen zu zwingen. Man steht vor der ewigen Diskrepanz von Kunst und Recht: Kunst ist die Tätigkeit, die eine Kundgebung dessen bezweckt, was originär gefühlt wird, das Rechtsgebiet umschließt das, was eine Unterwerfung des Einzelnen unter die Gesamtheit oder unter eine höhere Macht zum Gegenstande hat.[6])

B. Historischer Rückblick

Aus dem gewerblichen Warenschutz der Privilegien entwickelte sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts der Begriff des Urheberrechts als der eines geistigen Eigentums, eine Auffassung, die in die französische Gesetzgebung der Revolutionsepoche eindrang.[7])

---

[5]) Vgl. die bei Heberlein 3 angeführte Statistik von Sombart..

[6]) Ergänzende Erörterungen dazu bei Rauter in GRUR 1905, 333 ff.

[7]) Gierke 753, Kohler 61 ff.

1. Entwicklung in der Schweiz

In den größern Städten wurden Drucker- und Verlegerprivilegien erteilt; nur wer ein solches erworben hatte, durfte Schutz gegen Nachdruck beanspruchen. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts verschaffte sich die Lehre des geistigen Eigentums in der Schweiz Anerkennung,[8]) das Urteil des zürcherischen Obergerichts vom 30. April 1844, in Sachen der Erben des Liederkomponisten Hans Georg Nägeli, steckt noch in der Meinung befangen, daß „auch aus allgemeinen Rechtsgrundsätzen die Widerrechtlichkeit des Nachdruckes nicht abgeleitet werden könne".[9]) Außer in Genf, das die französischen Kodifikationen beibehielt, und Solothurn, das in den Jahren 1841—1847 ein von Bluntschli beeinflußtes Zivilgesetzbuch herausgab, waren Künstler und Schriftsteller ohne Recht und Schutz gegen jeden Eingriff in ihre Persönlichkeitssphäre. Leider blieb bei Beratung der neuen Bundesverfassung in der konstituierenden Tagsatzung die Anregung Genfs, gesetzgeberische Bestimmungen über künstlerisches und literarisches Eigentum aufzunehmen, in der Minderheit. Ein Konkordat „vom 3. Christmonat" 1857[10]) bildete einen schwachen Ersatz, die Kantone Luzern, Zug, Freiburg, St. Gallen, Wallis und Neuenburg hielten sich gänzlich fern. Ein neuer Versuch, dem Bund die Regelung des geistigen Eigentums zu überweisen, schlug 1866 von neuem fehl. Zu einem staatsrechtlich einzig dastehenden Ergebnisse[11]) führte der 1864 mit Napoleon III. abgeschlossene Staatsvertrag, der den schreienden Widersinn begründete, daß die Franzosen seit 1864 in der Schweiz mehr Rechte genossen als die Schweizer selbst. Aehnliches zeitigten die gleichlautenden Verträge zum Schutze des Urheberrechts mit Belgien (1867), Italien (1868), dem norddeutschen Bunde und fünf weitern süddeutschen Staaten (1869). Die letztern sechs Verträge

---

[8]) Ablehnend z. B. Wilhelm Snells „Naturrecht" aus dem Jahre 1857, S. 132.

[9]) Orelli 2.

[10]) Konkordat zum Schutze des schriftstellerischen und künstlerischen Eigentums, Art. 1, 2. Amtl. Sammlung Bd. V., 1857, S. 494.

[11]) Orelli 17 ff, Amtl. Sammlung Bd. VIII, 1864, S. 334.

wurden 1881 auf einen reduziert, indem der mit dem norddeutschen Bund geschlossene Pakt dem geeinten deutschen Reich gegenüber Geltung haben sollte.

Im grundlegenden Staatsvertrag mit Frankreich von 1864 (dem 1882 noch ein Zweiter folgte,[12]) werden dramatisch-musikalische Werke nicht ausdrücklich erwähnt. Art. 4 erweitert die allgemein gehaltenen Bestimmungen des Art. 1, der u. a. von „dramatischen Werken oder andern Schriften, von musikalischen Kompositionen oder Bearbeitungen" spricht.

Art. 4: Die Bestimmungen des Art. 1 finden ebenfalls Anwendung auf die Darstellung oder Aufführung, sei es in der Originalsprache oder in einer Uebersetzung, dramatischer oder musikalischer Werke, welche zum ersten Male in der Schweiz veröffentlicht, aufgeführt oder dargestellt werden.

Art. 21 gewährt den französischen Autoren solcher Werke in der Schweiz denselben Schutz, den schweizerische Autoren in Frankreich genießen.

Art. 64 der Bundesverfassung von 1874 setzt den unhaltbaren Zuständen ein Ende und sanktioniert, daß dem Bund ein Recht zustehen soll, das literarische und künstlerische Urheberrecht gesetzlich zu ordnen. Eine Botschaft vom 9. Dezember 1883[13]) macht die Bundesversammlung mit dem bundesrätlichen Entwurf bekannt, der leicht modifiziert,[14]) am 23. April 1883 das „Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst" bildete.

Art. 1 Abs. 1 bestimmt, daß das Urheberrecht an solchen Werken im ausschließlichen Recht bestehe, diese Werke zu vervielfältigen bezw. darzustellen. Werke der Literatur und Kunst schließen dramatisch-musikalische Werke in sich,[15]) das Gesetz spricht hier ausdrücklich von vervielfältigen und betont in Art. 7, daß die Veräußerung des Veröffentlichungsrechts von dramatischen, musikalischen oder dramatisch-musikalischen Werken an sich noch nicht

---

[12]) Amtl. Sammlung 1882 (Bd. VI neue Folge), S. 418, Orelli 24.
[13]) Bundesblatt (in Zukunft zitiert als BBl) von 1881, Bd. IV, S. 645.
[14]) Orelli 21.
[15]) Orelli 32.

die Veräußerung des Aufführungsrechtes in sich schließe oder umgekehrt.

Nach dem Zustandekommen der Berner Konvention geriet das schweizerische Gesetz mit einigen seiner Bestimmungen ins Hintertreffen, noch mehr durch die rev. Berner Uebereinkunft von 1909, die den Fortschritten der Technik (mechanische Wiedergabe) schon großen Raum gewährte.[16])

Nach zwei Vorentwürfen 1912 und 1914 tritt der Bundesrat am 9. Juli 1918[17]) mit einer Botschaft vor das Parlament und unterbreitet ihm den dritten Entwurf, der am 7. Dezember 1922 Gesetz wird und am 1. Juli 1923 in Kraft treten kann.

2. Entwicklung in England

Wer die Geschichte des englischen Urheberrechts überblickt, sieht ein in sich geschlossenes Bild der Gedanken und Strömungen, die die Entwicklung eines Rechtes (und besonders eines so jungen Rechtes) illustrieren.

Im Erlaß der Königin Mary vom 4. Mai 1556, kurz Charter Mary genannt, wird das Druckergewerbe nur denjenigen gestattet, die Mitglied der Stationer's Company sind. Während Nichtmitglieder dieser Gesellschaft eine königliche Druckerlaubnis einholen mußten, ehe sie ein Buch druckten, genügte für die Mitglieder der Stationer's Company eine Licence.[18])

Bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fielen die Autoren als Erwerber nicht in Betracht, erst damals begannen die Verleger allmählich Honorare auszuzahlen. So erhielt Milton für sein „Paradise lost" von seinem Verleger zehn Pfund, seine Erben nochmals acht Pfund. In der 1694 aufgehobenen Licensing Act fand sich noch keine Spur der Anerkennung des geistigen Eigentums; dafür darf aber die Akte der Königin Anna aus dem Jahre 1709, die Act 8 Anne c. 19, als der eigentliche Grundstein eines Urheberrechts in Europa angesehen werden.[19]) Schon

---

[16]) Art. 13, 14.

[17]) BBl 1918, Bd. III. 571.

[18]) Scrutton 76 ff, Drone 56, 61, Osterrieth, 18, 43, Kohler 50.

[19]) Lowndes 32 ff, Copinger 10.

in der Einleitung dieser Akte heißt es: „Da Drucker, Buchhändler und andere Personen sich in letzter Zeit die Freiheit genommen haben, Bücher und andere Schriften ohne Genehmigung der Autoren oder Eigentümer zu drucken, nachzudrucken und zu veröffentlichen, oder nachdrucken zu lassen, wodurch diesen und ihren Familien großer Nachteil und zu oft auch völliger Ruin erwachsen ist . . ." In sect. 1 ist zum ersten Male auch vom Autoren die Rede, vom Autoren, dessen Buch „already printed" und von dem, dessen Buch „already composed and not printed and published" ist. Im erstern Falle hat er 21 Jahre lang das ausschließliche Recht (the sole right and liberty) das Buch zu drucken, im letztern Falle 14 Jahre lang.

Zum Verständnis der weitern Entwicklung des Urheberrechts scheint hier ein knapper Ueberblick auf den allgemeinen Rechtszustand unumgänglich: Im Gegensatz zu kontinentalen Ländern kannte England mit Ausnahme weniger Parlamentsakte kein geschriebenes Recht, sondern eine Rechtssprechung, die von den leges non scriptae des Common Law beherrscht wurde.[20]) Als Quellen dieses gemeinen Rechts galten die Entscheidungen der Gerichtshöfe, der Law Courts; Blackstone, der bedeutendste englische Jurist des 18. Jahrhundert, sagte u. a. „daß die Entscheide der Gerichtshöfe die Offenbarung dessen sind, was als Common Law anzusehen ist".

Neben diesen gemeinrechtlichen Gerichten existierte auch die sog. „Equity", die Gerichtsbarkeit des Lordkanzlers, der im Namen des Königs als oberster Gerichtsherr nach freien Grundsätzen und nach Billigkeit Recht sprach, wenn die Entscheidungen der Law Courts dem Rechtsgefühl nicht entsprachen. Doch wurden diese Entscheide der Equity, dieses beweglichern Rechts, nicht als Quellen des Common Law angesehen.

Während nun die Gesetzgebung seit der Act Anne in urheberrechtlicher Hinsicht im 18. Jahrhundert beinahe ruhte,[21]) griff eine Entscheidung der Law Courts entschieden in die Rechtsentwicklung ein. Die aufgekommene Lehre des

[20]) Osterrieth 105.
[21]) Lowndes 37.

geistigen Eigentums stützte sich vornehmlich auf die Theorien des Philosophen John Locke,[22]) die auch von Juristen wie Blackstone (in seinen „Commentaries") aufgegriffen wurden. Die Frage, ob schon nach Common Law ein eigentumsähnliches Recht des Urhebers an seinem Geistesgut bestehe, wurde durch die Entscheidung der Law Courts im Falle Miller v. Taylor bejaht.[23]) Wenige Jahre später, 1774, bestimmte aber der oberste Gerichtshof Großbritanniens, das Oberhaus des Parlaments, im Streitfalle der Buchdrucker Donaldson v. Beckett, daß ein literarisches Eigentum neben der Act Anne nicht existiere. Die Mehrheit des House of Lords wurde von den Erwägungen Lord Camdens beeinflußt, der sich u. a. folgendermaßen äußerte: „Scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter. Ruhm ist der Lohn der Wissenschaft, und die, welche ihn verdienen, verachten alle niedrigen Erwägungen . . . . Nicht um Gewinn haben Bacon, Newton, Milton und Locke die Welt belehrt und entzückt. Es wäre auch eines solchen Mannes durchaus unwürdig, mit einem schmutzigen Buchhändler um soviel, als einen Druckbogen zu handeln." [24])

Dieses Urteil versetzte der Idee des Urheberrechts einen lähmenden Schlag, von dem sich die englische Rechtspflege und Rechtswissenschaft erst mit der Copyright Act von 1911 erholte. Zwischendurch blieb das Urheberrecht das „Stiefkind der englischen Rechtsentwicklung" (Kohler). Bis 1911 hielt sich die Scheidung aufrecht, daß nur an unveröffentlichten Werken ein geistiges Eigentum nach gemeinem Rechte bestehe, an veröffentlichten sollen die Normen des statutarischen Copyrights (= Urheberrechts) gelten.[25]) Dies wurde auch durch den Entscheid des Falles Jeffery v. Boosey erhärtet (1854).[26])

Unveröffentlichte Geisteswerke fallen also bis zur Cop. Act. 1911 unter das Common Law. Nach diesem bedeutet

---

[22]) Drone 3, Anm. 3.

[23]) Osterrieth 123—132, Kohler 54/55.

[24]) Abgedruckt bei Scrutton 103, Halsbury 1909, par. 338, Anm. i und Osterrieth 143.

[25]) Halsbury 1909, par 333, insbes. Anm. b, Osterrieth 178 ff.

[26]) 4 H. L. Cas. 815.

eine Rechtsverletzung (infringement) geistigen Eigentums jede gegen den Willen des Eigentümers vorgenommene Veröffentlichung. Die Weggabe des Manuskripts, das Vorlesen des Schriftwerks fallen noch nicht unter den Begriff der Veröffentlichung. Das unveröffentlichte Werk ist alleiniges, höchstpersönliches Eigentum (personal property) des Urhebers.[27])

Was nun die allgemein-urheberrechtlichen Gesetze anbelangt, das statutarische Copyright, so stoßen wir auf eine Unmenge von Parlamentsakten, die stets nach dem jeweiligen Bedarf der Praxis geschaffen und ohne Beziehung aufeinander erlassen wurden. Die Folge davon ist eine Systemlosigkeit, die eine Gesamtbetrachtung des Copyright vor 1911 verunmöglicht.[28])

In der II. Schedule von sect. 36 der Cop. Act 1911 finden sich die durch diese Akte aufgehobenen frühern, die in summarischer Uebersicht folgen: Engraving Cop. Acts 1734 and 1767, Cop. Act 1775, Prints Cop. Act 1777, Sculpture Cop. Act 1814, Dramatic Copyright Act 1833, Lectures Cop. Act 1835, Cop. Acts 1836 and 1842, International Cop. Act 1844, Colonial Cop. Act 1847, Fine Arts Cop. Act 1862, International Cop. Act 1875, Customs Consolidation Act 1876, Cop. (musical compositions) Act 1882, International Cop. Act 1886, Cop. (musical compositions) Act 1888, Revenue Act 1889.

Die Spezialgesetze vom 22. Juli 1902 und 4. August 1906 betr. das Urheberrecht an Werken der Tonkunst bleiben in Kraft.[29]) Im letztern ist nur eine Stelle in sect. 3 aufgehoben.

Die Akte von 1842, die bis 1912 galt (Act 5 and 6 Vict. c. 45), gewährte in sect. 20—22 auch dem dramatischen und musikalischen Urheberrecht Raum. Unter einem dramatischen Werk versteht sect. 2 „any tragedy, comedy, play, opera, farce or any other scenic, musical or dramatical entertainment". Der Begriff des dramatischen Werks

---

[27]) Drone 104 ff.
[28]) Osterrieth 182 ff.
[29]) Röthlisberger 132 ff.

darf ziemlich weit gefaßt werden:[30]) Pantomimen, Dramatisationen, Uebersetzungen freier Werke und dramatisch-musikalische Werke sind darin eingeschlossen.

Bei dramatischen Werken ist vorerst die Scheidung in Copyright (im eigentlichen Sinne als Vervielfältigungsrecht) und Playrigth (Aufführungsrecht) vorzunehmen. Das Rechtsverhältnis am dramatischen Werk gestaltet sich nach sect. 20:

1. Am ungedruckten und nicht aufgeführten dramatischen Werk bestehen nach Common Law zeitlich unbeschränktes Copyright und Playright.
2. Mit der Veröffentlichung des dramatischen Werkes durch den Druck entsteht statutarisches Copyright, mit seiner ersten Aufführung statutarisches Playright. Beide bilden sich unabhängig voneinander und berechnen ihre Fristen von verschiedenen Ausgangspunkten, ersteres von der ersten Veröffentlichung im Drucke, letzteres von der ersten Aufführung.[31])

Diese Trennung in Copyright und Playright trifft man erstmals in der vorangegangenen Dramatic Cop. Act 1833 (Act 3 and 4 Will. IV. c. 15), die von zwei Law Court Entscheiden bestimmend beeinflußt wurde.[32]) Heute umfaßt der Ausdruck „Copyright" sowohl Aufführungs- wie Vervielfältigungsrecht.

Sect 20 der Cop. Act 1842 dehnt die Bestimmungen der „dramatic works" analog auf die „musical compositions" aus. (Interessanterweise sei beigefügt, daß die erste Erwähnung und ausdrückliche Bestätigung eines Urheberrechts an Werken der Tonkunst in der Sache Bach v. Longman zugunsten eines in London niedergelassenen Sohnes J. S. Bachs ausfiel.[33])

Da nun bei musikalischen Werken das Recht der Ver-

---

[30]) Scrutton 137, 138, Halsbury 1909, par. 436, dazu Anm. f, auch Osterrieth 194/95.

[31]) Drone 574.

[32]) Drone 556, 557, Macklin v. Richardson (1770) 2 Amb. 694, Kelly v. Morris (1820), Jac. (and Walker), 461.

[33]) Bach v. Longman (1777), Cowper's Reports, King's Bench (1774 bis 1778) Band II., 623, Drone 140, Halsbury 1909, par. 333, Anm. k auf S. 137.

vielfältigung und das der Aufführung nicht immer in derselben Person vereint sind, führte diese Kongruenz der dramatischen mit den musikalischen Werken zu Mißständen.[34]) Um diese zu beheben, wurden die beiden Copyright (musisal compositions) Acts von 1882 und 1888 mit den ergänzenden Bestimmungen der Akte von 1902 und 1906 erlassen.

Bereits 1878 schrieb eine königliche Kommission in ihrem Bericht: „Die erste Beobachtung, die sich beim Studium des gegenwärtigen Gesetzes (Cop. Act 1842) aufdrängt, ist die, daß seine Form, losgelöst vom Inhalt, uns schlecht scheint. Das Gesetz ist gänzlich bar jeder Art von Anordnung, unvollständig, oftmals verworren (obscure), und wenn es auch nach langem Studieren verständlich ist, so drückt es sich an so vielen Stellen derart schlecht aus, daß keiner, der sich nicht einem langen Studium widmet, erwarten kann, es zu verstehen."[35])

Die ohnehin schon prekäre Lage wurde nicht geklärter durch den Beitritt Großbritanniens zur Berner Konvention, die am 6. Dezember 1887 durch Kabinettsbeschluß (Order in council) in England in Kraft gesetzt wurde.[36]) Um diesen Beitritt zu ermöglichen mußte von der britischen Regierung die International Cop. Act vom 25. Juni 1886 (49 and 50 Vict. c. 33) erlassen werden, da die gleichnamige Akte von 1875 überholt war.

Sect. 2 der Act spricht den Schutz nur einem Angehörigen des Verbandslandes zu, sei es dem Urheber des Werkes oder im Falle seiner Nichtzugehörigkeit zur Konvention, dem Verleger.

Die Bestimmungen des Art. 2 Abs. 1 der Berner Konvention, die den verbandsangehörigen Ausländern denselben Schutz wie einem Inländer gewähren, wurden auch in die genannte Order in council (vom 18. November 1887) aufgenommen. In sect. 5 geht die Akte von 1886 noch weiter als die Berner Konvention[37]) und beschränkt den dort fest-

---

[34]) Osterrieth 198.
[35]) Abgedruckt bei Oldfield in der Einleitung.
[36]) Copinger 306.
[37]) Art. 5.

gesetzten Schutz nur für den Fall, daß bis nach Ablauf der Frist keine autorisierte Uebersetzung erschienen ist. Sonst besteht der Schutz während der ganzen Dauer des Copyrigth.

Die BUe gab den Stoß zu einer Kodifikation für ein neues, modernes Urheberrechtsgesetz.[38]) Im Bericht der Imperial Copyrigth Conference von 1910 steht, daß „es die Absicht der gegenwärtigen Akte sei, einen Imperial Code zu bilden, so daß . . . . das Gesetz des britischen Imperiums auf eine Linie mit den Signatarstaaten der BUe gebracht wird." Die BUe wurde auch nur unter Vorbehalt ratifiziert[39]) und erst am 1. Juli 1912 in Großbritannien in Kraft gesetzt, am gleichen Tage mit der Copyright Act, die vom König am 11. Dezember 1911 unterzeichnet worden war (1 and 2 Geo V. ch. 46). Damit ist nun das Urheberrecht ausschließlich statutarisches Recht geworden (sect. 31).

Mit diesem Gesetz machte England seiner urheberfeindlichen Einstellung ein Ende und änderte seine Haltung, die es seit 1774 unter dem Einfluß von Männern wie Lord Camden und Macaulay bewahrt hatte.[40])

---

[38]) Report of the Committee on the Law of Copyrigth, 1909, Cd. 4976.
[39]) Röthlisberger 391, 392.
[40]) Vgl. die Biografie von Trevelyan: The life of Macaulay.

KAPITEL II.

Gegenstand des Urheberrechts an dramatisch-musikalischen Werken

Als Gegenstand des Urheberrechts im weitern Sinne fassen wir die Geistesschöpfung auf, die künstlerisch geformte Idee eines Seelenvorganges; beim dramatischen Werk dient die Sprache des Wortes und der Schrift als Formung, beim musikalischen Werk die Sprache der Musik und der Schrift, beim pantomimischen die Sprache des Körpers.[1]) Die brachliegende Idee, der *lose Gedanke* als solcher kann nicht Gegenstand des Urheberrechts sein, er hat keinen Anspruch auf Schutz; denn er bildet an sich noch kein Geisteswerk, sondern nur dessen Kern, dessen Rohmaterial.[2]) Er muß weitergebildet und ausgestaltet werden mit den angegebenen Mitteln der Formung, die aus dem Abstrakt - Unfaßbaren des Stoffes das Konkret - Wahrnehmbare schaffen. Immer ist die *Form* ein ausschlaggebendes Moment für das Urheberrecht, so daß man dieses als „Schutz der formenden Gestaltung" bezeichnen muß.[3]) Die Stoffe und Ideen, sagen wir im Gebiete der Literatur und Musik, bilden in thematischer Hinsicht einen circulus, wir treffen die gleichen Grundgedanken bei

---

[1]) Kohler 128 ff, Allfeld 30, 31.

[2]) Vane v. Famous Players Film Co and others, Ch. 18. Juni 1928, in GRUR 1928, S, 639.

[3]) Hanslick 187/88: „Vom Inhalt eines Kunstwerkes kann eigentlich nur da die Rede sein, wo man diesen Inhalt einer Form entgegen hält. Die Begriffe „Inhalt" und „Form" bedingen und ergänzen einander". Schelbert 9 und die dort Zitierten.

den Dichtern,[4]) wir stoßen auf dieselben motivischen Ideen bei den Komponisten. Es ist aber unter dem Ideenstoff die Form, die Schiller von Gerhart Hauptmann und Mozart von Richard Strauß scheidet.

Auf Grad und Wert dieser formenden Geistestätigkeit kommt es nicht an, ebensowenig wie auf Umfang und Größe des Werks, nur auf das Originelle und Originäre der Formung, eine Forderung, die schon im Wort „Urheber" verborgen liegt. Es darf also nicht auf den künstlerischen Wert abgestellt werden, das psychologisch vertiefte Musikdrama kann ebenso des Schutzes teilhaftig sein wie eine üble Gassenhauerposse.

1. Gegenstand des Urheberrechts an dramatisch-musikalischen Werken ist das dramatisch-musikalische Werk: eine Verkoppelung, ein Sich-Paaren einer dramatischen Schöpfung mit einem Werke der Tonkunst. Während das Bundesgesetz von 1883 die dramatisch-musikalischen Werke ausdrücklich nennt,[5]) verzichtet das URG 1922 auf jede Erwähnung[6]) und begnügt sich mit der allgemein gehaltenen Wendung „literarische Werke",[7]) unter die auch die dramatischen fallen. Choreografische Werke und Pantomimen (eigentlich eine Tautologie) werden auch unter die Werke der Literatur einbezogen, aber dennoch gesondert aufgezählt. Denn sie können sowohl ohne wie durch schriftliche Niederlegung entstehen und lassen sich leicht neben und unter die Schriftwerke einreihen. Die Wissenschaft versteht unter dramatischen Werken nicht nur Schauspiele im landläufigen Sinne, sondern alle Schriftwerke, die Gegenstand einer Darstellung sein können,[8]) ob sie ein voll-

---

[4]) Die Fabel des Stückes (the plot) ist nie Gegenstand des Urheberrechts, Rees v. Robbins, in „The Times" vom 4. Juli 1914.

[5]) Art. 7 Abs. 1.

[6]) Trotz der Bemühungen Röthlisbergers in der II. Expertenkommission, vergl. deren Protokoll, S. 7, ferner BBl III. 1918, S. 588.

[7]) Art. 1 Abs. 2.

[8]) Opet 34, Daude 88, Kohler Arch. 374, Kohler 184, Schuster 231, Orelli 61, Allfeld 65. Die Cop. Act 1911 definiert in sect. 35 (1) das dramatische Werk wie folgt: „es umfaßt jedes Stück für Rezitation, ein choreografisches Werk oder eine Pantomime, deren szenische Anordnung oder Form schriftlich oder sonstwie festgelegt ist . . ."

endetes Ganzes bilden oder nur fragmentarische Entwürfe und Skizzen (z. B. das Szenarium eines Schauspiels) bleibt sich für ihren urheberrechtlichen Schutz gleich: sie genießen ihn in völliger Ausdehnung.[9])

Da hier vorerst der Begriff des dramatisch-musikalischen Werkes klargestellt werden muß, betrachten wir nun das musikalische Werk als solches, um dieses dann dem dramatischen gegenüber zu stellen.

Das URG 1922 spricht in Art. 1 ausdrücklich von musikalischen Werken; darunter verstehen wir Erzeugnisse aesthetischer Natur, die durch den Tonsatz typisiert werden, d. h. von der durch Melodie, Harmonie und Rhythmik zusammengeschweißten Einheit.[10])

Das dramatisch-musikalische Geisteswerk faßt nun beide, dramatisches und musikalisches Werk, in sich zusammen, ohne aber die beidseitigen Grenzen zu verwischen und die Uebergänge völlig zu verschmelzen. Im Gegenteil, bei oberflächlicher Analyse kann man ein solches Werk in zwei Teile sondern, den dramatischen und den musikalischen, was die innere Zusammensetzung anbetrifft. Nach außen aber erscheint das Werk als Ganzes.

Das URG 1922 läßt an der *Trennung* der dramatisch-musikalischen Geistesschöpfung keinen Zweifel, Art. 1 und 7 beweisen dies. Die Cop. Act 1911 verzichtet ebenfalls auf die spezielle Aufzählung der dramatisch-musikalischen Werke, auch sie nimmt Trennung in die genannten Teile an. Sect. 16 (2) über Werke of joint authorship (analog Art. 7 des URG 1922 über Miturheberschaft) und die besondern Definitionen der sect. 35 (1) zeigen, daß schweizerisches und englisches Recht in dieser Scheidung übereinstimmen.

Ergänzend sei festgestellt, daß auch das deutsche Gesetz keine Uebergangsformen kennt. Ein Schriftwerk, das mit einem Werke der Tonkunst oder mit Abbildungen verbunden wird, bleibt selbständig, d. h. für jedes dieser Werke

---

[9]) Kohler 224, Dernburg 104.

[10]) Schuster 5 ff, auch bei Heuberger 16. Die Musical (summary proceedings) Act 1902, sect. 3, definiert das musikalische Werk als „eine Verbindung von Melodie und Harmonie, oder einem von beiden, sei es gedruckt, schriftlich niedergelegt oder anderswie grafisch wiedergegeben."

gilt ihr Verfasser auch nach der Verbindung als Urheber.[11])

2. Es ist zu untersuchen, ob das gesprochene Wort des Dramas und das gesungene Wort der Musik tatsächlich „zwei verschiedenen Welten angehört", wie Kohler[12]) meint. Den Prototyp für den Gegenstand des literarischen Urheberrechts bildet sicher das ursprüngliche Geisteswerk in Form des Schriftwerks oder des Vortrages, für den Gegenstand des musikalischen Urheberrechts die Originalkomposition.[13]) Im Gegensatz zu den bildenden Künsten schließen sich Musik und Literatur als „redende Künste" einheitlich zusammen, beide sind mittelbar durch Laute und unmittelbar durch Schriftzeichen hör- und lesbar, Wort und Ton sind sich nahe verwandt, der Ton ist ein Weiterentwickeln des Wortes, man denke sich nur die Stufenleiter: ungebundene Rede, gebundene Rede, Gesang, reine Musik,[14]) ein Entwicklungsgang, dem wir in unendlich vielen Kunstwerken begegnen. Uebergänge wie Prosa-Vers treffen wir beispielsweise in manchen Stücken Shakespeares und der deutschen Romantik, Vers-Gesang in Goethes „Faust" und „Egmont", Gesang-reine Musik in vielen Vor-, Nach- und Zwischenspielen von Gesangsstücken aus allen Zeitepochen. Wie viele Gedichte und Versbildungen suchen sich den Charakter der Musik anzueignen, wie viel Rein-Musikalisches, in Tönen Empfundenes erblüht in der Poesie eines Rilke, George, Hofmannsthal, in diesen Klangdichtungen einer verhallenden Romantik! Der englische Musikwissenschaftler Edward Dent sagt zutreffend:[15]) „Der enge Zusammenhang zwischen Musik und Dichtkunst würde in der Tat unmittelbar in Erscheinung treten, wenn die Menschen unserer Tage sich nicht eine entstellte Vorstellung von der Dichtkunst gemacht hätten, indem sie ihre Werke schweigend lesen, statt sie laut zu rezitieren. Billiger Druck und Volkserziehung haben den Lesern — vielleicht auch

---

[11]) Art. 5.

[12]) Kohler Arch. 373.

[13]) Hoffmann in GRUR 1911, 270.

[14]) Schuster 2.

[15]) Aus: „Terpander or the Music and the Future", S. 29, abgedruckt in GRUR 1930, S. 755.

den Dichtern — einen ganz falschen Bewertungsmaßstab gegeben."

a) Der Gegenstand des Urheberrechts ist entweder Gedanken- oder Gefühlsdarstellung.[16]) Bei literarischen Werken besteht der Stoff nicht bloß aus sinnlich wahrnehmbaren Worten und Wortgebilden, sondern auch aus dem abstrakten Gehalt der Ideen und Begriffe, durch die diese Worte ihren Ausdruck finden als mit der Form verschmolzener Inhalt. Es wurde bisher angenommen, daß, im Gegensatz zur ausschließlichen Gedankendarstellung der literarischen Schöpfungen, der Stoff der Tonkunst durch die sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke, durch die Töne selbst dargestellt werde, d. h. daß der Gegenstand des Urheberrechts am musikalischen Werk nur Gefühlsdarstellung, der des literarischen (und dramatischen) reine Gedankendarstellung sei.[17])

Ist die Sprache des Wortes und die des Tones wirklich so verschieden? Will jene nur dem Gedanken und diese lediglich dem Gefühl Ausdruck verleihen?

Der Mensch ist zu einseitig nur auf das Wort und dessen Sprache eingestellt, er versteht den Gedanken, den er liest oder hört; denn er sucht ja mit seinen Sinnen das Gedankliche, und nur das. Wird er aber das literarische Werk als Formgebung der Idee allgemein auf sich wirken lassen, so wird er beim Lesen und Hören das akustische Element unbewußt mitempfinden, er wird das Tonliche und Musikalische in jedem künstlerischen Schriftwerk herausspüren. Dies wird offenbar bei der rezitatorischen Deklamation (vgl. die angeführte Aeußerung Dents). Das *akustische Moment* wird jedermann bewußt in der reinen Musik, beim Gesang tritt schon das Gedankliche in Aktion, bei der gebundenen Rede immer stärker, um in der ungebundenen das Feld völlig zu beherrschen und das Tonliche zu verdrängen. Der geübte Leser und Hörer empfindet indessen die akustischen Elemente eines Schriftwerkes ganz unbewußt, ohne sie sich dabei deutlich vorzustellen, und dies vermöge eines ähnlichen psychologischen Vorganges wie derjenige, mittelst dessen ein geschulter Denker eine Schluß-

---

16) Schelbert 16.
17) Schuster 4.

folgerung ziehen kann, ohne sich sämtliche logischen Zwischenglieder im Einzelnen ins Bewußtsein zu rufen.[18]) Die Klangdichtungen eines Verlaine, George usw. wirken auch auf den Ungeübten geradezu als musikalische Werke, „de la musique encore et toujours" rief der erstgenannte Dichter aus.[19]) Man darf den Kreis aber erweitern und die Lyrik im Allgemeinen, die Poesie der gebundenen Rede als Darstellungen ansehen, in denen das Gefühl je nach Vorwiegen des akustischen Elementes eine größere oder kleinere Rolle spielt. Dies hängt vom Schöpfer des Geisteswerkes ab, ob sein inneres Bild, seine Idee,[20]) in ihrer Formung von der Gestaltung und vom Gedanklichen oder aber von der Empfindung, vom Gefühl, beeinflußt wird. Es geht nicht an, literarische Werke als „Gedankendarstellungen" in *einen* Tiegel zu werfen. Gedankendarstellungen sind erzählerische Stoffe der Prosa (auch das Drama) als Aneinanderreihen von Begebenheiten und Charakterisierungen, im Drama kommt noch eine Handlung hinzu, die über das Epische hinausgeht und das Wesen des Dramas ausmacht. Die Lyrik und die ihr verwandten Arten dürften doch hauptsächlich aus dem Gefühl[21]) heraus entstehen und erstehen. Dabei bleiben sie natürlich immer noch literarische Werke; denn solche können nicht durch Töne geformt,[22]) wohl aber durch das Vorwiegen akustischer Momente leicht musikalisch wiedergegeben werden. Es gibt Komponisten, die Libretti derart vertonen, daß sie aus dem „Melos der Sprache" den Klang ihrer Musik hören und auch darnach schaffen.[23]) (Man spricht hier von „Sprach-

---

[18]) Cahn-Speyer in GRUR 1930, 755ff. Wagner, Bd. IV, 91: „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache" . . ."

[19]) vgl. Storck, „Geschichte der Musik", Band II, S. 32: „. . . wir können es ganz schroff dahin äußern, daß der Vers, vor allem im Drama, für uns heute etwas geradezu Musikalisches geworden ist."

[20]) Kohler Aut. R. 197, BGE 20 1037.

[21]) auch Kohler 151.

[22]) Hoffmann in GRUR 1930, S. 748.

[23]) So vor allem Richard Wagner, vor ihm schon die großen Theoretiker Rameau und Rousseau, in neuer Zeit Debussy und der Tscheche Janacek in seiner „Jenufa". Vgl. auch Wagner, Bd. III, 231: „ . . der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des

gesang", eine Benennung, die nicht mit Wagners „Sprechgesang" zu verwechseln ist).

Es wäre ein Unsinn, behaupten zu wollen, daß die Musik generaliter nicht aus dem Gefühl herauswachse und nicht der Niederschlag der Empfindung und des Sentiments sei. Die Musik ist lyrisch, daran gibt es nichts zu rütteln. Auch Kohler[24]) stellt fest, daß die Musik keine Gestaltungskunst sei, daß sie keine Gedankenfolgen wie z. B. ein episches oder dramatisches Werk darstellen kann. Es kann wohl Grenzfälle geben, wo Musik unter Umständen nicht nur Gefühlsinhalt, sondern Ansätze von Gedankeninhalt zeigt, wie in gewißen Fällen des Leitmotivs,[25]) doch bedürfte dies einer eingehenden Untersuchung, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und auch nicht hieher gehört, da das Resultat auf einem andern Gebiete liegt.

Von Wichtigkeit ist dafür die Erkenntnis, daß die scharfe Scheidung von literarischem Werk = Gedankendarstellung und musikalischer Schöpfung = Gefühlsdarstellung sicher nicht immer zutrifft, daß sich aus dem Gefühl (Musik) der Gedanke (Epos, Drama) entwickelt, daß die Lyrik aus denselben Empfindungen wie die Musik strömt um das Gefühlshafte immer mehr zu verlieren, je näher sie der freien Rede des Epos und des Prosadramas zustrebt. Eine Verbindung von gebundener Rede, die meistens in Lyrik ausmündet, und Musik ist als Komponente doch ein Ausbruch des Gefühlsmomentes aus der Welt des Unbewußten.

Wie die Sprache der Musik, so ist auch die des Tanzes (choreografisches Werk und Pantomime) Ausfluß reinen Gefühls.[26]) Musik und Tanz können beide als Urlyrik angesprochen werden.[27]) Das Gefühl wird hier durch Be-

---

Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war . . ."
Hanslicks gehässige Stellungnahme (99 ff) ist heute als unrichtig anerkannt.

[24]) „Neue autorrechtliche Studien" in GRUR 1919, S. 1 ff, auch Schuster 246, Allfeld 54.

[25]) Schelbert 49 ist mit Vorsicht aufzunehmen, vgl. Hans Nitze: „Das Recht an der Melodie", München-Leipzig, 1912.

[26]) Kohler 135.

[27]) Feller, „Das Unbehagen in der Zivilisation", Bern 1931, S. 117.

wegungen und Zeichen des Körpers ausgefüllt, die, wie die Musik, jeder verstehen kann.

b) Die Beifügung der Musik zu einem Drama schafft noch kein dramatisch-musikalisches Werk, es braucht dazu mehr: die Musik muß a priori als *Mittel des dramatischen Ausdruckes* und der Wucht der Handlung gedacht sein, die Musik geht nicht im Drama, sondern das Drama in der Musik auf.[28]) Die durch Zufälligkeit im Gang der Handlung bedingte Episode oder äußerliche Zutat ist ungenügend; denn die durch die Mitwirkung und durch die Eigenschaft der Musik hervorgerufenen Effekte müssen vom Verfasser des Dramas vorgesehen werden, müssen in das Geschehen der dramatischen Ereignisse bestimmend eingreifen. Damit soll nicht gesagt sein, daß etwa der gesamte Textteil in Musik gesetzt sein müsse; auch melodramatische Werke können unter Umständen ausgeprägt dramatisch-musikalischen Charakter haben.[29]) Der entscheidende Faktor ist also immer die Musik und ihr dramatischer Charakter, der mit dem des eigentlichen Dramas übereinstimmen muß.

Gegenstand des Urheberrechts an dramatisch-musikalischen Werken kann sein, eine Verbindung von Text und Musik oder eine Verbindung von Tanz und Musik.

Wenn wir das Ueberfließen des Tones in das Wort erwähnt haben, so möchten wir damit zeigen, daß Werke verbundenen Charakters, die aus dem Quell der Musik schöpfen, eigentlich von Natur auf, d. h. ihrer *ganzen Wesenheit* nach dazu vorbestimmt sind, nicht getrennt zu werden, sondern als Ganzes, als *Einheit* dazustehen (also im Gegensatz zum schweizerischen, englischen und deutschen Gesetzgeber). Ton, Wort und Gebärde gehören aesthetisch zusammen, sie lassen sich nicht einfach willkürlich trennen, umso weniger, wenn sie als künstlerisches Gebilde gepaart werden, wie dies hier der Fall ist. Die Künstlerhand fügt das aus *einem* Kelch Entsprießende noch fester zusammen und stärkt die bestehenden Bande durch das Zusammen-

[28]) Schuster 230, Opet 325, 326, Allfeld 388, die erwähnte Aeusserung Wagners in Bd. III, 23.

[29]) Schuster 231.

gießen von Musik-Text oder Musik-Gebärde.[30]) Auch Gierke[31]) erklärt diese verbundenen Werke (in der Literatur vielfach als „kombinierte Werke" aufgeführt) als untrennbares Ganzes.[32]) Es spielt rechtlich gar keine Rolle ob solche verbundenen Werke von einem Urheber oder von mehreren stammen. Beide Teile, Drama und Musik, werden als Sonderheit behandelt, ob nun der Komponist sein eigener Textdichter war, oder ob ein Dritter diese Funktion ausübte.[33]) Stillschweigend oder ausdrücklich (oft schriftlich) vereinigen sich die beiden Urheber in der Absicht und mit dem Willen, ein Ganzes, ein verbundenes Werk zu schaffen. Der Komponist muß in seinem schöpferischen Verfahren Rücksicht auf den Librettisten nehmen, dieser kann sein Schriftwerk nicht unabhängig aufbauen, sondern muß sich dem Komponisten anpassen, d. h. beide schöpferischen Teile opfern ein Etwas ihres eigenen Ichs, um ein Optimum herauszubringen, das die Bedingung des dramatisch-musikalischen Werks erfüllt: daß der Text die Musik „widerspiegle" und umgekehrt.[34]) Zur Bestärkung dieser Ansicht sei an das Schaffen eines Mozart mit Da Ponte oder Schikaneder, eines Lortzing und C. M. v. Weber, eines Verdi mit Boito und eines Richard Strauß mit Hofmannsthal erinnert, welch letzterer sich einmal äußerte, daß kombinierte Werke „mit diamantenen Ketten aneinandergeschmiedet seien".[35])

c) Die Urheber wollen *ein* Werk schaffen und an diesem einen Werk wollen sie ihre Rechte haben: Gemeinsame

---

[30]) Oscar Bie, „Die Oper", S. 29: Das Wesen der Oper besteht gerade in der „immanenten Richtung", in der Verschmelzung der verschiedenen Kunstelemente. Wagner, Bd. IV, 199, 201, 205 u. a. m.

[31]) 775.

[32]) Opet 328, Wächter 300.

[33]) Riezler 239; bekannte Beispiele von Komponisten, die sich selbst ihren Text verfertigten: Wagner, Cornelius (Barbier von Bagdad), Schreker, Richard Strauß im „Intermezzo".

[34]) Wenn die Urheber ein einheitliches Werk herstellen, muß jeder Urheberteil von seinem selbständigen Recht an seiner Teilschöpfung etwas abgeben. Dernburg 115.

[35]) Vgl. die Mozartbiografie von Schurig, Bd. II und „Beethoven" von Bekker, S. 292: „ . . . . Es gibt kaum eine Persönlichkeit von liter-

Rechte, und zwar jeder ein Recht auf das Ganze zusammen mit dem andern, Sie sind also *zur gesamten Hand* berechtigt.[36]) Man spricht in diesem Fall von sog. Mit-Urheberrecht, d. h. die Arbeiten der beiden individuellen Schöpfer lassen sich nicht trennen, der musikalische Teil und der dramatische Teil als Einzelfaktoren haben etwas Unfertiges, etwas *Fragmentarisches* im Geistessinne, nur in der gegenseitigen Ergänzung runden sich beide Teile zum vollendeten Werk und bilden als solches Geisteswert. Die Oper als Einheit gilt als Geistesgut, sicher nicht die Opernmusik oder der Operntext allein. Treffend sagt Goldbaum,[37]) daß solche Werke nur in ihrer Verbindung zu einem Ganzen in das geistige Gut des Volkes übergehen. Es sei ferner an die Forderung Wagners über das *„Gesamtkunstwerk"* erinnert, eine These, die sich auf die Kunstauffassung der Romantik stützt. Mit Recht hat also die Cour d'appel de Paris in ihrem Urteil vom 27. Februar 1918 im sog. Donizetti-Prozeß den Grundsatz der französischen Auffassung vertreten, „que le fait de la collaboration d'un compositeur et des auteurs d'un livret crée entre eux une copropriété absolument individuel sur l'oeuvre commune".[38])

---

arischen Fähigkeiten in seinem Bekanntenkreise, mit der er nicht Opernpläne bespricht, über das Scenarium redet, um schließlich ein Libretto zu verlangen."
Strauß-Hofmannsthal. Dieser Briefwechsel ist ein Zeugnis von der gegenseitig stimulativen Kraft beider Autoren. Jeder Brief ist ein beredter Ausdruck dieses Sich-Anregens. Als Beispiel sei die sprachlich hinreißende Epistel Hofmannsthals auf S. 146 zitiert. Aus Decseys Lehàr-Biografie (München-Berlin) ersieht man Aehnliches für die Operette. S. 65: „ . . . . ein Mitarbeiter am Buch, ein strenger und subtiler Chef seiner Librettisten. Er ist wortempfindlich . . . . komponiert voraus, verlangt poesieerfüllte Nachtextierung, verwirft die herrlichsten Verse . . . ."

[36]) Goldbaum 56/57 vertritt als Einziger dieselbe Ansicht, auch Gierke anerkennt bei Mit-Urheberrecht das Eigentum zur gesamten Hand; anderer Ansicht Schuster 250, Daude 19, Copinger 233, Riezler 56, Petzl 17/18, Schreyer 27, 43.

[37]) 57.

[38]) Droit d'auteur 1918, S. 120 (früher schon 1907, S. 22, 1908, S. 38, 1913, S. 18 und 97, 1914, S. 12, 1916, S. 33, 1917, S. 44), 1925, S. 104 ff. Erlanger 35.

Wie schon mehrfach erwähnt, stimmt diese Ansicht leider in keiner Weise mit der des deutschen Gesetzgebers überein,[39]) die auch die des schweizerischen (Art. 7) und die des englischen (sects. 16 (2) und 35 (1) geworden ist. Es kann sicherlich nicht geleugnet werden, daß dramatisch-musikalische Werke in künstlerischer und aesthetischer Hinsicht ein Ganzes, etwas Untrennbares ausmachen. Wie verantwortet sich nun das Recht, wenn es der Kunst eine derartige Wunde versetzt und Rechtssätze aufstellt, die künstlerischen Prinzipien zuwiderlaufen?

Als Antwort wird vorgebracht, daß die Kunstausübung, der „Kunst*betrieb*", das Recht ermächtige, etwas Kunstwidriges zu vertreten, da dies durch die Praxis erfordert werde. Denn immer wird die Frage auftauchen, ob ein einheitliches Werk vorliegt oder nicht, immer muß sie aus der Natur der Zusammensetzung des dramatisch-musikalischen Werks bejaht werden um sogleich das rechtliche Dementi vorzubringen, das den klaffenden Unterschied zwischen jus und ars vor Augen führt um mit Begriffen zu fechten, die auf zwei verschiedenen Ebenen liegen.

Es heißt nun vorerst alle künstlerischen Erwägungen auszuschalten und nicht die ideelle, sondern die *juristische* Tatsache obwalten zu lassen. Man sieht bei jedem dramatisch-musikalischen Werk den dramatischen und den musikalischen Part, beides sind Schöpfungen einer individuellen Geistestätigkeit, an beiden erwächst je ein selbständiges Recht, das auf der juristischen Trennung beruht.

Art. 7 des URG 1922 und sect 16 (3) der Cop. Act 1911 über die Mit-Urheberschaft decken sich in der gemeinsamen Forderung, daß das Werk des Miturhebers nur als solches angesehen werden kann, wenn die Beiträge der Einzelnen sich nicht voneinander scheiden lassen,

Diese Auslegung läßt keinen Zweifel offen. Es gibt bei den verbundenen Werken an den beiden Teilen zwei getrennte Urheberrechte, die unabhängig voneinander ausge-

---

[39]) das sog. „Carmen"-Urteil bestätigt dies. GRUR 1908, S. 183, 1909, S. 282, Osterrieth in GRUR 1905, S. 377 ff. Der musikalische Teil kann unabhängig vom Text benützt werden; der Komponist wird nur gegenüber dem Publikum als Mitautor betrachtet.

übt werden können. Dennoch konnte sich das Recht nicht einfach über das künstlerische Moment von kombinierten Geistesschöpfungen hinwegsetzen, es mußte auch in gewissem Sinne dem Ganzen als Einheit ein Urheberrecht gewähren.[40]) (vgl. das Nähere in Kap. IV).

3. Was gehört zu den dramatisch-musikalischen Werken?

a) Unbestritten die Oper und das Musikdrama, das Singspiel, die Operette und verwandte Geistesschöpfungen. Sie erfüllen die Forderungen, die an solche Werke gemäß der frühern Ausführungen gestellt sind. Es ist, wie erwähnt, nicht notwendig, daß der gesamte Text in Musik gesetzt ist,[41]) komische Opern und Operetten, Singspiele, Musikpossen usw. haben gewöhnlich kürzere oder längere musikalische Unterbrechungen in reiner Prosa. Doch dürfen solche Unterbrechungen nicht den Großteil des Werkes ausmachen, während die Musik bloß zu gelegentlicher Verbrämung herabsinkt; sagen wir als Ouvertüre vor den Akten und einigen wenigen Orchester- oder Liedeinlagen. Dies ist die Regel bei sog. Schauspielmusik (diejenige Beethovens zu „Egmont", Mendelssohns zum „Sommernachtstraum" oder Griegs zu „Peer Gynt"). Kohler sieht diese Werke als zu den dramatisch-musikalischen gehörig an,[42]) er übersieht jedoch, daß der musikalische Teil völlig unabhängig und mehr durch *Zufälligkeit* im Gang der Handlung bedingt ist. In England ist eine Shakespeare-Aufführung ohne Musikbeigaben und -einlagen auch heute noch undenkbar; es braucht keiner weitern Erörterung, daß dadurch ein Shakespeare'sches Stück nicht zum dramatisch-musikalischen wird. Bei einem Melodrama hängt die Beantwortung vom einzelnen Fall ab, Kriterium ist stets das innerliche und äußerliche Verbundensein beider Teile, das z. B. auf Stravinskys „Histoire du soldat" voll zutrifft. Es wäre eine Verkennung der Gattung des dramatisch-musikalischen Werkes, wenn man nicht auch Oratorien und dramatische Kantaten dazu rechnen wollte.[43])

[40]) Copinger 84, 128,

[41]) Schuster 230.

[42]) Aut. R. 366.

[43]) Kohler Aut. R. 365, Kohler Arch. 398, a. A. Schuster 229. In Riemanns Musiklexikon (10. Aufl. von A. Einstein, Berlin 1922) finden

Es sei einfürallemal festgestellt, daß es nicht notwendig ist, das Werk szenisch darzustellen und aufzuführen, das „Drama" kann auch als Buchdrama gedacht werden, es braucht nur „seiner objektiven Beschaffenheit nach die Bestimmung für die Bühne" in sich zu tragen,[44]) es müssen Begebenheiten dargestellt sein, die — seien sie gedachte oder wirkliche — als gegenwärtig sich vollziehende Handlungen sich abwickeln.[45])

b) Das *Lied* ist keine dramatisch-musikalische Schöpfung, es bildet ein literarisch-musikalisches Gebilde ohne dramatischen Charakter im weitern Sinne.[46]) Ausgenommen bleibt natürlich das Lied im Rahmen des dramatisch-musikalischen Werks, z. B. das Lied in der Oper oder Operette. Hier sprechen wir aber vom Einzellied, das nicht aus einem größern Ganzen herausgerissen ist. Die textliche Vorlage des Liedes lag bei der Komposition geschlossen vor, sie wartete nicht auf die künstlerische Vollendung durch die Musik. Mörickes Gedichte lassen sich von Hugo Wolfs Vertonung absondern ohne dadurch in ihrer dichterischen Reife irgendwelche Einbuße zu erleiden.

Unnötig bleibt zu erwähnen, daß die sog. „Symphonische Dichtung", die einen Text als Vorwand zu rein musikalischer Entfaltung benützt, kein dramatisch-musikalisches, sondern ein reines Werk der Tonkunst ist.[47])

---

wir die Trennung in „Kantate" und „lyrische Szene", S. 610/11. Letztere kann aber auch noch dramat.-musikal. Werk sein. Vgl. Wagner, Bd. III, 232: „ . . . diese dramatische Kantate, deren Inhalt auf alles, nur nicht auf das Drama abzielte . . . ist die Oper selbst".

44) Riezler 284.

45) Allfeld 151.

46) Auch dieses Kunstlied kann einen unerhörten dramatischen Impuls in sich bergen, man vergegenwärtige sich Schuberts „Erlkönig" um nur ein Beispiel zu nennen. Damit ist ein solches Lied aber noch kein dramatisch-musikalisches Produkt.
Während die engl. Entscheide Russel v. Smith (1848), Q. B. 217 und Clark v. Bishop (1872), 25 L. T. 908 ein Lied dramatischen Charakters zu den dramatischen Werken zählten, negierte dies die Law Court entschieden im Falle Fuller v. Blackpool Winter Gardens (1885), 2 Q. B. 429 in einem grundlegenden Entscheide.

47) Symphonische Dichtungen, von Berlioz und Liszt begründet („Harold in Italien", „Faust", „Tasso"), von Richard Strauß kongenial fortgesetzt („Heldenleben", „Till Eulenspiegel" usw.).

Das wörtliche Vertonen eines Dramas stempelt dieses nicht zum dramatisch-musikalischen Opus; wohl aber, wenn Aenderungen, seien sie auch nur geringfügiger Natur, am ursprünglichen Text vorgenommmen werden, um den Intentionen des Musikers entgegenzukommen. Diese textlichen Umbildungen brauchen nicht vom Textdichter vorgenommen zu werden; mit dessen Einwilligung oder nach Ablauf der Schutzfrist seines Werkes darf ein beliebiger Dritter umändern. (Auf das Verbot der Aenderung wird später noch einzugehen sein.) Verdis „Othello", Richard Strauß' „Salome" und „Elektra",[48]) Alban Bergs „Wozzek" und Schoecks „Penthesilea" gehören folglich zu den dramatisch-musikalischen Werken.

c) Die *Pantomime*, das choreografische Werk und das Ballett etc. genießen Rechtsschutz. Nach URG 1922 auch ohne den Umstand, daß der nicht-musikalische Teil schriftlich festgesetzt, d. h. auch nicht die Stellung der Tanzschritte und Figuren beschrieben sei. Dies ergibt sich aus dem letztem Absatz von Art. 1.

Das englische Gesetz übernahm Art. 2 der BUe und schützt in sect. 35 (1) choreografische Schöpfungen als dramatische Werke, „deren szenische Anordnung oder deren Bühnenvorgang schriftlich oder anderswie festgesetzt ist".

In der Schweiz ist die tänzerische Improvisation zu einem Musikstück ohne weiteres geschützt, in Großbritannien nicht. Für die bedeutenden choreografischen Schöpfungen dramatisch-musikalischen Charakters erübrigt sich die schweizerische Bestimmung, da solche Werke nicht Augenblickscharakter haben wollen, sondern dauernden Wert, folglich auf irgend eine Art schriftlich festgehalten werden.[49])

d) Geschützt ist das Geisteswerk in seiner Gesamtheit; umstritten ist die Frage, ob auch dessen *Titel* geschützt sei. Dernburg[50]) meint, daß der Titel eines Schriftwerkes einen Teil desselben bilde, oft einen sehr wichtigen, von welchem der buchhändlerische Erfolg eines Werkes abhängig sei. Daher könne man ihn schutzfähig machen.

[48]) Strauß-Hofmannsthal, 17-28.
[49]) z. B. die Tanzschrift Rudolf v. Labans als eine Art solcher Fixierung.
[50]) Dernburg 101.

Jedenfalls ist ein Nachdruck in Verbindung mit andern Entlehnungen eine Verletzung des geistigen Eigentums des Berechtigten. Gierke,[51]) Daude[52]) u. a. sprechen dem Titel jeden Schutz ab, da er keinen Bestandteil des Geisteswerks darstelle, nicht zur Uebermittlung von Gedanken diene, sondern bloß eine Bezeichnung des Werks bezwecke.[53]) Es scheint aber nicht berechtigt, warum Titel unter Umständen nicht auch als Teile der Geistesschöpfung des Urheberschutzes teilhaftig sein können, wenn sie eine Stimmung, eine Idee, wenn auch in allerknappester Form, in ein Wortgebilde verwandeln, so daß dieses als in sich geschlossener Gedankenkomplex in Erscheinung tritt.[54]) Solches dürfte unserer Meinung nach auch für die dramatisch-musikalischen Werke gelten.[55]) Der Titelschutz wird weder im schweizerischen noch im englischen Recht anerkannt, auch nicht in der BUe. Was an Entscheiden vorliegt, wurde von den Gerichten beider Länder nach den Grundsätzen des unlautern Wettbewerbs geregelt.[56]) In England[57]) wird der Titel auch als Handelsmarke (trade mark) geschützt. Es gibt eine Unzahl von Law Court-Entscheiden,[58]) in neueren[59]) ist nachdrücklich darauf hingewiesen, daß allgemeine Satzwendungen (common phrases), die als besondere Bedeutung eines Bühnenwerktitels gebraucht werden, nicht unter den Schutz des Urheberrechts fallen.

---

[51]) 788/789.

[52]) 14.

[53]) Wächter 53, Allfeld 40, Kohler Aut. R. 269, Voigtländer-Fuchs 29, ferner Weiß in „Die concurrence déloyale", Basel 1894, S. 42.

[54]) „Urheberrecht und Titelschutz" in GRUR 1917, S. 172 ff, auch Degen in GRUR 1929, S. 451.

[55]) Gsell, 51, 53.

[56]) z. B. BGE 24 II. 714, 26 II. 72, 40 II. 504.

[57]) Drone 535, 536, Halsbury 1909, par. 343, Anm. g auf S. 143/44, Copinger 66 ff.

[58]) um nur einige wesentliche aufzuzählen: Bradbury v. Dickens (1859), 27 Beav. 53, Weldon v. Dicks (1878), 10 Ch. D. 247, Dicks v. Yates (1881) 18 Ch. D. 77.

[59]) Broemel v. Meyer (1912), 29 T. L. R. 148, Halsbury 1930, par 348.

KAPITEL III.

Personen des Urheberrechts an dramatisch-musikalischen Werken

Das moderne Recht schützt neben dem Werk auch den hinter ihm stehenden Verfasser desselben, nicht mehr wie bei den Privilegien den Drucker und Verleger. Der Verfasser des Werks wird Urheber[1]) genannt, wenn seine schöpferische Kraft sich auf das gesamte Werk auswirkt; Uebersetzer oder Bearbeiter, wenn seine schöpferische Tätigkeit nur einem Teil des Werkes zugute kommt. Doch sind diese letztgenannten Personen des Urheberrechts ebenfalls noch Urheber. Dies trifft nicht zu auf den Rechtsnachfolger, der ebenfalls durch Uebertragung oder Vererbung des Urheberrechts an die Stelle des Urhebers tritt.

Im Gegensatz zum deutschen Gesetz[2]) gehen die beiden Kodifikationen der Schweiz und Großbritanniens nicht vom Urheber aus, sondern vom geschützten Objekt, vom Gegenstand (Art. 1, sect. 1). Immerhin wird in der Cop. Act 1911 die Tätigkeit des Urhebers nicht so verschwiegen wie im URG 1922.

Nach beiden Gesetzen muß man nicht vom „Urheber" sprechen, vielmehr vom „Inhaber des Urheberrechts". Die Akte drückt dies in sect. 5 (1) aus: „Vorbehältlich der Bestimmungen dieser Akte ist der Urheber eines Werkes der ursprüngliche Inhaber des Urheberrechts an demselben". Beim Bundesgesetz ergibt sich dies nicht sehr deutlich aus der Folgerung des Art. 7 (über Mit-Urheberrecht), wo das

[1]) Daude 28, Urheber eines Schriftwerkes ist derjenige, aus dessen geistig produktiver Tätigkeit das letztere hervorgegangen ist. Eine gutumrissene Definition auch bei Elster 27.

[2]) Art. 1.

Wort „geschaffen" die Situation verdeutlichen soll. Aus beiden Gesetzen ist ersichtlich, wenn auch nicht sehr klar formuliert, daß sie einen primär-individuellen und originellen Schaffensakt verlangen. Allgemein dürfte es nicht schwer fallen, den Urheber zu bestimmen; die Frage wird bei Besprechung des Bearbeiters noch eingehender zu behandeln sein.

A. Der Urheber

Das Urheberrecht entsteht im Augenblick des Schöpfungsaktes, d. h. die Formung der Idee muß eingetreten, muß als Objektivierung eines Subjektes für dieses und jeden Dritten erfaßbar in die Außenwelt getreten sein. Dabei ist nicht notwendig, daß beim Schöpfer absolut der Wille vorherrscht, ein schutzfähiges Werk zu schaffen; denn dieses äußert sich als Nur-Geistesakt, nicht als Willenskundgebung. Folglich hängt das Urheberrecht auch nicht von der rechtlichen Willensfähigkeit des Urhebers ab.[3])

Es kann ein originäres Urheberrecht nur von natürlichen, niemals von juristischen Personen geben. Eine Rechtsgemeinschaft an Geisteswerken kann durch Mit-Urheberschaft oder durch gemeinsame Rechtsnachfolge entstehen. Art. 8[4]) des URG 1922 spricht ausdrücklich von natürlichen Personen, das englische Gesetz erachtete einen besondern Hinweis nicht einmal für nötig.

1. Der Miturheber

Wie wir schon früher gesehen haben, gibt es neben dem Einzelurheber auch Miturheber; von der künstlerischen Warte aus wären die Autoren des dramatisch-musikalischen Opus Miturheber, wenn nicht das Recht sich als Zäsur einkeilen und diese rechtliche Verbindung nicht gestatten würde. Der Urheber des dramatischen wie des musikalischen Teils hat also nach den beiden Kodifikationen seine gesonderten Rechte an seinem Teil. Nun kann es aber füglich vorkommen, daß ein Mit-Urheberrecht am *einzelnen Teil* des Gesamtwerks besteht.

---

[3]) Schuster 83, Allfeld 30.

[4]) Abs. 1 und 2.

Am häufigsten dürfte der Fall des Mit-Urheberrechts bei Schriftwerken und hier wieder bei Bühnenstücken leichterer Gattung in Frage kommen, insbesondere bei solchen Erzeugnissen, die als Operettenlibretti und dergl. Verwendung finden.[5])

Auch derjenige, der den Plan des Werkes bis ins Einzelne entworfen, steht zu dem, der das Werk unter eigener schöpferischer Tätigkeit ausgearbeitet hat, im Verhältnis der Mit-Urheberschaft. Diese setzt also immer eine Verständigung unter den Betreffenden voraus. Es kann gleichartige und ungleichartige Mit-Urheberschaft geben, entweder haben alle Mitarbeiter eine völlig gleichartige Tätigkeit entfaltet, d. h. die Art der Arbeit läßt sich nur quantitativ unter den Mitarbeitern unterscheiden, oder es gibt auch eine qualitative Scheidung, keine Arbeitshäufung, sondern eine Arbeitsverbindung.[6]) Dies dürfte wohl der Hauptfall bei Lustspielen, Schwänken, Operettenlibretti usw. sein: ein Autor besorgt die Fabel und die Handlung des Stückes, der andere die witzigen Situationen, die Ausarbeitung der Details.

Mit-Urheberrecht kann auch nachträglich eintreten: ein Urheber beginnt ein Werk, kann es aber nicht mehr vollenden. Es bleibt als Fragment liegen, wird vielleicht nach dem Tode des Urhebers von dessen Erben einem andern, geistesverwandten Autoren übergeben zur Vollendung der Schöpfung. Es wird hier dem einzelnen Fall überlassen sein, zu untersuchen, ob hier die durchaus mögliche Mit-Urheberschaft vorliegt (Mozart-Süßmayrs „Requiem", ein Beispiel für den Fall, daß der Meister das Werk in der Anlage beginnt und der Schüler die Vollendung besorgt. Ein modernes Beispiel ist die Vollendung von Puccinis „Turandot" durch Alfano oder von d'Alberts „Mr. Wu" durch Leo Blech) oder zwei getrennte Urheberrechte. Aber auch bei Tonwerken ist Mit-Urheberschaft unter Lebenden nicht

---

[5]) Petzl 41. Librettistenpaare wie Blumenthal und Kadelburg, Brammer und Grünwald, Schanzer und Wehlisch, Arnold und Bach, Löhner und Herzer.

[6]) Erlanger 27, 28.

selten,[7]) nur wird gewöhnlich bloß ein Miturheber dem Publikum vorgestellt und zwar als alleiniger Autor.[8]) Der andere Miturheber besorgt vielleicht die Instrumentation (dies ist beinahe Regel bei Operetten), die Harmonisierung oder einen ähnlichen Niederschlag individueller Geistestätigkeit. Auch die einzelnen „Nummern" von Singspielen, Operetten und Revuen können durch Mit-Urheberschaft entstehen, d. h. mehrere Komponisten liefern „Nummern", einer fügt sie den Erfordernissen des Textes ein etc.

In der Praxis wird es oft schwer fallen, sowohl beim literarischen wie beim musikalischen Werk den Miturheber vom *Gehilfen* zu unterscheiden. Die Tätigkeit des Gehilfen kann dahin definiert werden, daß sie sich auf die unselbständige Ausführung fremder, aber doch bereits geformter Jdeen beschränkt, daß sie die Geistesarbeit des andern unterstützt, nicht aber mit diesem zusammen schöpferisch sich betätigt.[9]) Am Urheberrecht hat der Gehilfe keinen Anteil. Stilistische Reinigung oder beim musikalischen Werk gewisse Fälle der Instrumentation und der Harmonisierung fallen unter den Begriff der Gehilfenschaft.[10]) Auch hier wird der einzelne Fall den Weg weisen müssen.

Das Recht der Miturheber steht, wie der Name besagt, mehreren Subjekten gemeinsam zu. Als Rechtsgemeinschaft kann auf die Miturheber die Gemeinschaft zur gesamten Hand oder die Gemeinschaft nach Bruchteilen zutreffen. Früher wurde das erstere allgemein angenommen.[11]) Es dürfte dem Begriff des Mit-Urheberrechts als untrennbares Ganzes und dem Willen des Miturhebers, ein solcher zu sein, auch besser entsprechen. Die Gemeinschaft nach Bruch-

---

[7]) Namentlich bei sog. Schlagerkomponisten, besonders engl.-amerikanischer Provenienz, z. B. de Sylva, Brown and Henderson.

[8]) Petzl 43 redet in diesem Fall sehr fein von „verschwiegenem Mit-Urheberrecht".

[9]) Allfeld 87.

[10]) Schuster 141 spricht jeder Originalinstrumentation ein Miturheberrecht ab. Dies scheint uns eine Verkennung der Tätigkeit des Instrumentators zu sein, der sehr schöpferisch wirken kann. Bei den Erfordernissen des großen Symphonieorchesters und des modernen Jazzorchesters ist diese Frage von großer Bedeutung.

[11]) Vgl. Literaturausführung in Kap. II.

teilen greift schon die Einheit der Gesamtschöpfung an und widerspricht dem Wesen der Mit-Urheberschaft.

Nach schweizerischem wie englischem Recht ist bei Mit-Urheberrecht Miteigentum oder doch etwas Miteigentumsähnliches anzunehmen. In Art. 7 Abs. 2 wird verlautet, daß über das Mit-Urheberrecht nur von sämtlichen Miturhebern gemeinsam verfügt werden könne. Weiter: jeder einzelne Miturheber ist jedoch befugt, Eingriffe in das gemeinsame Recht zu verfolgen und über seinen Anteil frei zu bestimmen. Es fragt sich, ob das URG 1922 zu Miteigentum nach Bruchteilen oder zu gesamter Hand tendiert. Der Ausdruck in Art, 7 Abs. 2, daß jeder Miturheber befugt sei, „über seinen Anteil zu verfügen," zielt auf die Bruchteilsgemeinschaft, da hier der Anteil des Miteigentümers veräußerlich ist, nicht aber beim Gesamteigentum, wo der einzelne Anteil auch der Verfügung des Miteigentümers entzogen ist. Wie im deutschen Gesetz[12]) auf das BGB hingewiesen wird,[13]) so dürfen wir das ZGB konsultieren, das in Art. 646 Abs. 2 die Miteigentümer im Zweifel zu gleichen Teilen berechtigt und in Abs. 3 jedem Einzelnen für seinen Anteil die Rechte und Pflichten eines Eigentümers gibt.

Die Cop. Act 1911 verschweigt in sect. 16 das Miteigentum, doch darf man dieses aus der Ausnahme von sect. 16 (4) als Regel ansehen: Hat eine verheiratete Frau und ihr Gatte ein Werk in Miturheberschaft geschaffen, so bildet das der Frau an diesem Werke zukommende Recht ihr gesondertes Eigentum. Man muß dem argumentum e contrario zustimmen, wie auch Copinger[14]) von Gesamthandsverhältnissen (tenants in common) spricht und die Anteile bei Nichtvorliegen eines gegenteiligen Uebereinkommens in gleiche Teile (equal shares) trennt.[15])

Nach schweizerischem wie nach britischem Recht wird in

---

[12]) Art. 5.

[13]) BGB 741 ff.

[14]) 238, ebenso Halsbury 1909, par. 386.

[15]) vgl. die Entscheide Lauri v. Renad (1892), 3 Ch. 402, Cescinsky v. Routledge (George) & Sons (1916), 2 K. B. 325, auch Halsbury a. a. O Anm. t.

den meisten Fällen der Mit-Urheberschaft ein interner Vertrag zwischen den einzelnen Miturhebern geschlossen sein, der die Rechtsverhältnisse regelt. Auf dieses interne Abkommen unter den Verfassern ist zuerst abzustellen. Nach Goldbaums überzeugender Ansicht[16]) wird dies meist ein Gesellschaftsvertrag sein.

Das Mit-Urheberrecht als solches ist nicht teilbar, eine Aufhebung der Rechtsgemeinschaft ist nur möglich durch Verkauf des Urheberrechts an den Teilhaber oder an einen Dritten. Es entspricht dem Wesen des Mit-Urheberrechts, daß ein Miturheber auf seinen Teil nicht verzichten kann, oder doch nur so, daß der Anteil eo ipso an die übrigen Miturheber fällt. Dasselbe gilt beim Tod ohne Hinterlassung eines Erben.[17])

2. Der Bearbeiter

Als Inhaber des Urheberrechts bezeichnen wir auch denjenigen, dessen schaffende Tätigkeit nicht der gesamten Schöpfung zugute kommt: den sog. Bearbeiter. Unter Bearbeitung verstehen wir die Benutzung einer bereits *vorhandenen Formung*, die durch eine individuelle und formgestaltende Geistestätigkeit den Charakter einer neuen originellen Schöpfung erhält.

Beim dramatisch-musikalischen Werk wird nach den Grundsätzen des Rechts die Bearbeitung sich auf die beiden Teile gesondert beziehen. Bei der Oper kann beispielsweise der Text bearbeitet werden, ohne daß die Musik irgendwie angetastet wird. (Gewöhnlich werden bei derartigen Bearbeitungen beide Teile einer gesonderten Bearbeitung unterzogen, so daß wir das Kunstwerk wieder als Einheit vor uns haben, nur in etwas geänderter Form).

Wenn der ursprüngliche Inhaber des Urheberrechts sein eigenes Werk „bearbeitet", so entsteht ein zweifaches Urheberrecht: das an der alten und das an der neuen Fassung. Man denke an die beiden Fassungen von Wagners „Tannhäuser" oder Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos". Hier

---

[16]) 60, auch Petzl 27 ff.

[17]) Gierke 783, Riezler 61, Opet 435, Schreyer 38, ähnl. sect. 16 (2).

wird die Frage akut, ob der ursprüngliche Verfasser überhaupt ein eigenes Geistesprodukt bearbeiten könne, ob hier nicht das Wort „Bearbeitung" mißverstanden sei. Es scheint uns, daß der Bearbeiter doch stets eine *fremde* geformte Idee zum Vorwurf nehmen muß, um als Bearbeiter bezeichnet zu werden. Wenn der Komponist über ein eigenes Thema musikalische Variationen komponiert, so ist dies doch keine Bearbeitung, ebensowenig wie wenn der Romanschriftsteller sein episches Werk selbst dramatisiert.

Ein Bearbeiter, der nur einen Teil des Originals bearbeitet, bewirkt nur das Entstehen des Urheberrechts an diesem Teil. (Auf den sich selbst „bearbeitenden" Urheber trifft auch dies nicht zu). Es bilden sich bei der Bearbeitung zwei unabhängige Urheberrechte an zwei verschiedenen Objekten. Ein Urheber kann im künstlerischen wie juristischen Sinne nicht sein eigener Bearbeiter sein.

Anders liegt der Fall, wenn ein Dritter die bearbeitende Handlung vornimmt. Hier gibt es zwei Möglichkeiten:

a) Die Bearbeitung findet statt vor Ablauf der Schutzfrist, die für den ursprünglichen Inhaber des Urheberrechts Geltung hat.

Auch hier findet man zwei Urheberrechte; das des ursprünglichen Autors bleibt fortbestehen, das des Bearbeiters entsteht mit der Bearbeitung. Hier wird in manchen Fällen der Unterschied zwischen selbständiger Bearbeitung und Mit-Urheberschaft nicht leicht zu ziehen sein. Es sei an Fälle der Instrumentation erinnert, an Harmonisierungen oder an dramaturgische Tätigkeiten.[18]) Hier, und nur hier, kann die Bearbeitung zur widerrechtlichen werden, doch bedeutet diese Widerrechtlichkeit für die Entstehung des Rechts an der Bearbeitung an sich nichts, sondern lediglich für dessen Auswirkungen. Während der Schutzfristdauer muß der Bearbeiter die Erlaubnis des Inhabers des originalen Urheberrechts erhalten haben, um eine Bearbeitung nicht zu einer widerrechtlichen zu stempeln. (Siehe Kap. IV).

b) Die Schutzfrist ist abgelaufen, das Werk ist gemeinfrei. Der Bearbeiter ist alleiniger Inhaber des Urheber-

[18]) Riezler 228.

rechts. Jeder kann sich auf das freie Werk stürzen und „bearbeiten", immer wird ein neues Urheberrecht entstehen. Es sei nur an den Fall Johann Strauß erinnert: kaum war des Meisters Schutzfrist abgelaufen, so tauchten unzählige Bearbeitungen oft desselben Werkes auf, die alle schon vor Ablauf der Schutzfrist verfertigt wurden, um sogleich nach deren Beendigung auf dem Kunstmarkt angeboten zu werden. An jeder dieser Bearbeitungen entsteht ein gesondertes Urheberrecht.

Die schweizerische und englische Auffassung deckt sich[19]) (abgesehen von der verschiedenen Dauer der Schutzfristen).

3. Der nachschaffende Künstler

In der Blütezeit der reproduzierenden Künstler auf der Bühne und im Konzertsaal taucht immer wieder die Frage auf, ob diese „nachschaffenden" Künstler auch als Subjekt des Urheberrechts gelten sollen oder nicht. Man muß bedauern, daß eine solche Frage überhaupt ihre eifrigen Bejaher gefunden hat.[20]) Das Wesen des Urheberrechts, wir müssen dies stets wieder betonen, liegt doch im Produktiven, nicht im „Nachschaffenden", d. h. im Reproduktiven Des Bearbeiters Tätigkeit ist produktiv, er verändert das Werk. Der nachschaffende Künstler ergänzt es aber nur: „Die Betätigung des wiedergebenden Künstlers ist von Hause aus eine dienende gegenüber dem Werk."[21]) Der Künstler verlebendigt die Geistesschöpfung des Urhebers, er versucht dem Bild nahezukommen, das sich der Autor von seinem Werke machte, als er es verfaßte. Die Auffaßung des wirklichen Künstlers kann nur wieder von einem solchen kopiert werden. Der wirkliche Künstler kopiert aber nicht, sondern gibt Persönliches. Sehr wohl vermag der Nachschaffende über den Stoff der Vorlage emporzuragen, die Beispiele sind gerade heutzutage zahlreich, wo ein

---

[19]) vgl. Art. 12 der BUe.

[20]) Koch, 39, 40, 59 83 ff. Er spricht geradezu von „Urheberregisseur". Freiesleben in GRUR 1916, S. 112, ff., Cahn-Speyer in GRUR 1927, S. 679, 795 ff.

[21]) „Das Recht des wiedergebenden Künstlers" von Lion in GRUR 1927, S. 296.

Künstler aus künstlerisch Wertlosem eine reproduktive Leistung ballt, die zum Erlebnis werden kann. Es ist aber die „berufliche Aufgabe", die Sendung des Künstlers, gerade an einer knappen Ideenformung des Autors sein Talent leuchten zu lassen. Allzuviele Vorschriften, Regieanmerkungen und bindende Anweisungen des Dichters oder Komponisten können den wiedergebenden Künstler in seiner wirklich künstlerischen Nachschaffung hemmen. Es geht nicht an, daß man ein Urheberrecht für alle Leistungen der wiedergebenden Kunst gewährt. Welche Rechtsstellung würde der schaffende Künstler einnehmen, wenn die Schauspieler, Sänger, Kapellmeister, Regisseure und Bühnenbildner alle ein Urheberrecht für sich beanspruchen würden?[22]) Abgesehen davon, daß der Autor, der Schöpfer, in den Hintergrund und in die Abhängigkeit der wiedergebenden Künstler gedrängt würde, so wäre auch die Rechtslage in der Praxis so verwirrt und verwickelt, daß von einem solchen Urheberrecht in jeder Beziehung als von einer utopistischen Unmöglichkeit gesprochen werden muß. Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze!

In anderm Lichte zeigt sich das Problem, wenn man den nachschaffenden Künstler zum *mittätigen Anreger* werden läßt.[23]) Wenn dieser als Subjekt des Urheberrechts gelten soll, so muß er nicht nur eine Idee beisteuern, sondern die Formung einer Idee, ein Begriffsmerkmal, auf das man gerade in diesem Zusammenhang nicht nachdrücklich genug hinweisen kann.

Beim dramatisch-musikalischen Werk ist es nicht ausgeschlossen, daß hier der Regisseur ein Urheberrecht erlangen kann, man denke an den Fall der Revue-Operette, deren Entstehen vielfach vom bühnengewandten Regisseur in mittätiger Weise stimuliert wird. Hier kann er als Schöpfer gelten und neben dem Komponisten und Dichter

---

[22]) Goldbaum 20, ferner Smoschewer in GRUR 1927, S. 50 ff., „Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers?" von Elster in GRUR 1927, S. 42 ff.

[23]) Koch 61, Elster, „Das Urheberrecht des mittätigen Anregers" in GRUR 1912, S. 99 ff. Elster, „Anreger als Urheber und Erfinder" in GRUR 1930, S. 697.

ein gesondertes Urheberrecht erhalten.[24]) Vielfach wird dieses ein Mit-Urheberrecht sein, es läßt sich keine Regel aufstellen, da gerade die Arbeit von derartigen Schöpfungen von verschiedenen Musik- und Textautoren geleistet wird, während der Name des Regisseurs als Mitschöpfer des Produkts dieses nach außen vertritt, man denke z. B. an Charell's „Im weißen Rößl". Es muß jedoch davor gewarnt werden, dem Regisseur, der von Berufes wegen improvisierende Fantasie besitzen muß, ein Urheberrecht zuzubilligen, wenn er ein Werk nicht wirklich bearbeitet, sondern nur auf seine Geschmacksrichtung zustutzt oder einzelne Stellen den Anforderungen der Bühne anpaßt.[25]) (So ist gerade unseres Erachtens die Tätigkeit des Regisseurs bei Operettenuraufführungen in den wenigsten Fällen mitschöpferisch im erwähnten Sinne, wohl steuert er viel bei für den dritten Akt, doch besteht dies gewöhnlich aus bekannten Theatermätzchen, oder im Gegensatz zu den Autoren). Die *Tat* des schaffenden Künstlers muß gegenüber dem *Wirken* des Nachschaffenden mehr betont werden,[26]) es ist also unbedingt zu verwerfen, wenn ein Regisseur auch von anerkannter Potenz den Schöpfer verdunkeln will, wenn man von Max Reinhardts „Schöner Helena" spricht und nicht von der Offenbachs

Im schweizerischen Gesetz wird nach Art. 1, letzter Absatz, das pantomimische Werk geschützt, auch wenn es nicht schriftlich festgesetzt ist, d. h. mit andern Worten, daß hier der wiedergebende Künstler als Subjekt des Urheberrechts auftreten kann, wenn er wirklich schöpferische Qualität beanspruchen kann. Dies dürfte auch die einzige praktische Möglichkeit des Schutzes einer Improvisation bei dramatisch-musikalischen Werken sein. Sie schützt den genialen und ideenreichen Choreografen vor stümperischer

---

[24]) Der Regisseur ist hier mehr als bloßer „Regisseur". Dies vergißt Koch und formt seinen irreführenden Begriff des Urheberregisseurs. 57, 61.

[25]) Stobbe 36, bloße Textrevisionen eines nicht mehr geschützten Werkes begründen kein Urheberrecht.

[26]) Koch hat eine interessante Umfrage an verschiedene prominente Bühnenleiter Deutschlands gerichtet (1926), 119 ff.

Nachahmung; in diesem, aber auch nur in diesem Sinne ist die genannte Klausel des URG d922 zu begrüssen.

Das alte Lied der Unterschätzung geistiger und der Ueberschätzung technisch-materieller Arbeit[27]) gilt für Art. 4 Ab. 2 des URG 1922, der den Verfasser des Werkes zugunsten des Fabrikanten mechanischer Instrumente in den Schatten stellt! Eine Uebertragung auf solche Instrumente wird geschützt, sofern sie durch persönliche Betätigung geschehen ist. Geschieht die Uebertragung durch Lochen, Stanzen, Anordnung von Stiften oder eine ähnliche Tätigkeit, so muß sie als künstlerische Leistung betrachtet werden. Dies abzugrenzen dürfte infolge der Relativität des Begriffes schwierig sein. Es wird ein verschleiertes Urheberrecht des wiedergebenden Künstlers aufgestellt, das allerdings zur Hauptsache einem lachenden Dritten zugute kommen wird, dem Fabrikanten der mechanischen Instrumente (Grammofone).[28])

Den Vogel schießt jedoch die englische Akte ab, die in sect. 19 (1) nicht davor zurückschreckt, diesem Fabrikanten[29]) geradezu die Eigenschaft eines Urhebers zuzubilligen: die Person, die Eigentümerin der originellen Platte ist, als diese verfertigt wurde, gilt als Urheber! (Hier kann der Urheber auch eine juristische Person oder etwas ähnliches sein). Diese Bestimmung ist empörend, ein Schlag ins Gesicht für den geistig Schaffenden und Schöpferischen. Die nähern Auswirkungen dieser sect. 19 (1) sind in Kap. V. Gegenstand der Erörterung.

Nicht unerwähnt bleibe, daß England mit der „Dramatic and Musical Performer's Act (15 and 16 Geo. V. c. 46)

---

[27]) Elster 35.

[28]) Mit dem Vorbehalt des am wiedergegebenen Originalwerk Berechtigten, eine wesentliche Eindämmung des Urheberrechts des wiedergebenden Künstlers. Immerhin ist dies Stempeln der Wiedergabe durch mechan. Instrumente als Geistesschöpfung zu bedauern. Vgl. Goldbaums Kritik des Entwurfes in GRUR 1919, S. 146 ff. BBl. III, 1918, S. 600, Sten. Bulletin des Ständerates 1920, S. 368, 369, insbes. die Ausführungen de Meurons. Näheres bei Beretta 78/79.

[29]) Law of Copyright Commitee 1910, Cd. 5051, die Kommission gab dem Drucke der Grammofonfabrikanten nach und nahm diese Klausel auf deren speziellen Wunsch auf. Ferner Oldfield, sect. 19.

vom 31. Juli 1925 ein Gesetz geschaffen hat, das eine unerlaubte Wiedergabe von dramatischen oder musikalischen Aufführung verhindern sollte. Es sichert den wiedergebenden Künstlern Schutz zu gegen mechanische Wiedergabe, Schutz, der bisher den Urhebern literarischer oder musikalischer Werke vorbehalten war. Im übrigen hat das Gesetz strafrechtlichen Charakter.[30])

Sonst genießt der wiedergebende Künstler nach englischem Gesetz kein Urheberrecht. Das Extempore auf der Bühne (the gag), das dem Schauspieler einfällt, räumt diesem keine urheberrechtliche Befugnis ein. Auch wenn der extemporierende Schauspieler der Autor des Stückes wäre, so ist sein Extempore ebenfalls nicht geschützt.[31])

B. Die Vermutung des Urhebers

In Anlehnung an Art. 15 der BUe stellen URG 1922 und Cop. Act 1911 Rechtsvermutungen darüber auf, wer als Inhaber des Urheberrechts im Zweifelsfalle gelten solle.

Das Bundesgesetz[32]) nimmt als Urheber bis zum Beweise des Gegenteils an: die natürliche Person, deren bürgerlicher Name in der für die Bezeichnung des Urhebers üblichen Weise auf den Exemplaren des Werkes angegeben ist, (Ziff. 1), die natürliche Person, die beim öffentlichen Vortrag des Werkes, der öffentlichen Aufführung oder Vorführung des Werkes oder der öffentlichen Ausstellung von Werkexemplaren mit ihrem bürgerlichen Namen als Urheber genannt wird. (Ziff. 2).

Bei herausgegebenen Werken, deren Inhaber nicht nach Ziff. 1 oder 2 bezeichnet ist, steht dem Herausgeber oder, falls ein solcher nicht angegeben ist, dem Verleger die Wahrnehmung der Rechte des Urhebers zu; der Herausgeber oder Verleger gilt bis zum Beweise des Gegenteils als Rechtsnachfolger des Urhebers. (Art. 8 Abs. 2).

---

[30]) Vgl. sects. 2—4, GRUR 1926, S. 426, Halsbury 1930, par. 409.

[31]) Copinger 82 und Tate v. Fulbrook (1908), 1 K. B. 821, Sasha, Ltd. v. Stoenesco (1929), 45 T. L. R. 350.

[32]) Art. 8, Ziff. 1 und 2.

Der bürgerliche Name steht im Gegensatz zum nom de plume (Pseudonym) und dem Anonym, der Namenlosigkeit. Herausgeber ist derjenige,[33]) der das Werk im Verlagshandel veröffentlicht. Herausgeber und Verleger sind nicht nur zur Rechtswahrung und zur Rechtswahrnehmung legitimiert, sie treten in die Befugnisse des ursprünglichen Inhabers des Urheberrechts ein, wie wenn dieser nicht existierte. Es sei denn, daß dieser den Gegenbeweis leisten kann, daß er und nur er aktivlegitimiert sei.[34]) Bei Ziff. 1 und 2 wird zugunsten des Urhebers als Verfaßer der Beweis des Gegenteils demjenigen aufgebürdet, der diese Urheberschaft bestreitet.

Die Anonymität und die Pseudonymität werden bei Behandlung der Schutzfrist noch eingehender zu beleuchten sein.

Betrachten wir nun analog die Bestimmungen über die Vermutung der Urheberschaft in der englischen Akte. Nach sect. 6 (3) trifft folgendes zu: bei jeder Klage auf Urheberrechtsverletzung gilt das Werk als geschützt und der Kläger als Inhaber des Urheberrechts an demselben, wenn nicht der Beklagte das Bestehen des Rechts oder gegebenenfalls die Klagelegitimation des Klägers (the title of the plaintiff) bestreitet. Betrifft die Bestreitung einen derartigen Punkt, dann wird derjenige, dessen Name in der gebräuchlichen Form als Urheber auf dem Werk gedruckt oder sonstwie angegeben ist, bis zum Beweise des Gegenteils als Urheber angesehen. Ist jedoch kein Name auf dem Werke aufgedruckt oder angegeben, oder ist der aufgedruckte Name nicht der wahre Name des Urhebers oder der Name, unter dem er allgemein bekannt ist, dann wird derjenige, dessen Name in der gebräuchlichen Form als Verleger oder Eigentümer des Werkes auf demselben angegeben oder aufgedruckt ist, bis zum Beweise des Gegenteils als Inhaber des Urheberrechts am Werke angesehen und zur Einreichung der Klage auf Verletzung dieses Rechts zugelassen.

---

[33]) Vgl. Art. 6 und 11 Abs. 2.
[34]) Allfeld, Art. 11, Anm. 3.

Es dürfte hier dasselbe gelten[35]) wie beim inhaltlich gleichen Artikel des URG 1922. Beiden sieht man die Abstammung von Art. 15 der BUe unverkennbar an.

Die Cop. Act 1911 kennt noch eine Rechtsvermutung bei posthumen Werken.[36]) Der Besitz der Handschrift eines weder veröffentlichten (published) noch öffentlich aufgeführten (performed) oder vorgetragenen (delivered) nachgelassenen Werkes bildet, wenn er auf Grund einer vom Urheber ausgehenden testamentarischen Verfügung erlangt worden ist, einen prima-facie-Beweis, daß das Urheberrecht dem Besitzer der Handschrift zufällt.

Schon hier sei darauf hingewiesen, daß nach der Cop. Act 1911 und der BUe „veröffentlichen" einen engern Begriff umfaßt als das uns geläufige, populäre „veröffentlichen", das neben „herausgeben" auch „vortragen" (in einer Rede oder in einem Vortrag) und „aufführen" in sich schließt. „To publish" aber entspricht nur unserm „herausgeben", sect. 1 (3) nennt „Herausgabe von Werkexemplaren" (issue of copies) an das Publikum.[37]

Im Zusammenhang mit der Herausgabe spielt auch der Ort eine Rolle, wo die Herausgabe stattfand.

Die Schweiz erstreckt ihren Schutz auf die im Inland oder Ausland herausgegebenen Werke von Schweizerbürgern; ferner auf die erstmals in der Schweiz herausgegebenen Werke von Ausländern.[38]) Die erstmals im Ausland herausgegebenen Werke von Ausländern genießen in der Schweiz nur dann Schutz, „wenn und soweit das Land, in dem die Herausgabe erfolgt ist, den Schweizerbürgern für ihre erstmals in der Schweiz herausgegebenen Werke in ähnlichem Umfang Schutz gewährt wie dieses Gesetz" (Gegenseitigkeitsklausel).

In Art. 6, letzter Absatz, wird die Bestimmung von Staatsverträgen vorbehalten. Die englische Akte verlangt, daß im Falle eines herausgegebenen (published) Werkes dieses

---

[35]) Copinger 208.

[36]) Sect. 17.

[37]) Auch die Entscheide Hanfstängl v. Smith and Sons (1905), 1 Ch. 519, Francis, Day and Hunter v. Feldman & Co (1914) 2 Ch. 728, C. A.

[38]) Art. 6.

in einer Besitzung Ihrer Majestät, auf die sich die Akte erstreckt, herausgegeben worden ist. Im Falle eines nicht herausgegebenen Werkes (unpublished work) muß der Urheber am Tage der Hervorbringung des Werkes britischer Untertan oder in einer der genannten Besitzungen wohnhaft sein.[39])

An andern Werken besteht dieses Recht nicht, ausgenommen insoweit, als der durch dieses Gesetz gewährte Schutz durch Orders in Council, die wegen der Akte erlassen werden, auch auf Selfgoverning Dominions (die der Akte nicht unterworfen sind) und auf fremde Länder ausgedehnt werden kann.

Für die Besitzungen der englischen Krone ist wichtig sect. 28, für das Ausland sect. 29; darin wird die Order in Council erwähnt, die anordnen kann, daß die Akte auch Anwendung finde auf:

a) Werke, die zum erstenmal in einem, von der Verordnung bezeichneten fremden Land herausgegeben werden, wie wenn sie erstmals in den unter der Akte stehenden Besitzungen I. M. veröffentlicht werden.

b) Literarische, dramatische, musikalische und künstlerische Werke, im allgemeinen oder einzelne Gattungen dieser Werke, deren Urheber im Zeitpunkt der Hervorbringung derselben Untertanen oder Bürger eines fremden, von der Verordnung bezeichneten Landes sind, wie wenn diese Urheber britische Untertanen wären.

c) Urheber, die in einem dieser Länder wohnhaft sind, wie wenn sie in einer, unter der Akte stehenden Besitzung wohnhaft wären.

Die Order in Council vom 24. Juni 1912[40]) trat mit der Cop. Act 1911 am 1. Juli 1912 in Kraft[41]) und erstreckte sich auch auf die Schweiz[42]) als ein von der Order bezeichnetes fremdes Land.

Die Schweiz schützt die nicht herausgegebenen Werke der Ausländer überhaupt nicht, England dann, wenn der

---

[39]) Sect. 1 (a) (b).
[40]) Statutory Rules and Orders, 1912, Nr. 913.
[41]) Sect. 8 der Order.
[42]) Sect. 1 der Order.

Ausländer zur Zeit der Hervorbringung des Werkes in England oder in einer englischen Besitzung wohnte. Sonst decken sich die Bestimmungen der beiden Länder.

Ergänzend sei noch auf Art. 4 der BUe verwiesen, wonach analog der englischen Auffassung unter „veröffentlichten Werken" „oeuvres éditées", herausgegebene Werke, zu verstehen seien. Art. 4 Abs. 2 sieht als Ursprungsland des Werkes das Heimatland des Urhebers bei nicht veröffentlichten Werken an, das Land der ersten Veröffentlichung bei veröffentlichten Werken und für die gleichzeitig in mehreren Verbandsländern veröffentlichten Werke dasjenige von diesen Ländern, dessen Gesetzgebung die kürzere Schutzfrist gewährt (über Schutzfrist vgl. Kap. VI). Wird das Werk in einem Nichtverbandslande und in einem Verbandslande gleichzeitig[43]) veröffentlicht, so wird letzteres Land ausschließlich als Ursprungsland angesehen.

Die BUe und mit ihr sowohl die schweizerische wie die englische Gesetzgebung wenden bei unveröffentlichten Werken noch Personalprinzip an, d. h. das Urheberrecht an solchen Werken hängt von der Nationalität des Urhebers ab; bei veröffentlichten Werken löst sich das Werk vom Verfasser, es gilt Territorialprinzip, d. h. das Urheberrecht an solchen Werken richtet sich nach dem Lande der ersten Herausgabe, also nach der Nationalität des Werkes.[44])

C. Der Rechtsnachfolger

„Das Recht des Urhebers ist übertragbar und vererblich". Art. 9 des URG 1922 spricht dies klipp und klar aus. Nicht so der englische Gesetzgeber, der wohl die Uebertragung erwähnt, nicht aber die Vererbung.

Beim dramatisch-musikalischen Werk kann jeder Teil natürlich unabhängig vom andern übertragen und auch vererbt werden. Ist der eine Verfasser gestorben, der andere aber noch am Leben, so steht der Erbe des ersteren in einem Rechtsverhältnis zu diesem „wie wenn er der Ver-

---

[43]) Gleichzeitigkeit bedeutet Einheit des Tages. Eine Ausnahme bildet die Cop. Act 1911, die in sect. 35 (3) bestimmt, daß Gleichzeitigkeit eine Frist von nicht mehr als *vierzehn Tagen* bedeuten soll!

[44]) Vgl. Copinger 311.

faßer wäre". Ist die Schutzfrist noch nicht abgelaufen, so kann das Urheberrecht vom ersten Erben weiter vererbt werden an seinen Erben.

Im schweizerischen Recht greifen hier die erbrechtlichen Bestimmungen des ZGB ein.

Während die Cop. Act 1842[45]) noch ausdrücklich erwähnte, daß Urheberrecht persönliches Eigentum sei, hielt die Akte von 1911 eine solche Erwähnung nicht mehr für nennenswert. Es treten auch im englischen Recht die allgemeinen erbrechtlichen Folgen ein.[46])

Die rechtsgeschäftliche Uebertragung findet statt entweder durch Vertrag oder Verfügung von Todes wegen.[47]) Die Uebertragung des Urheberrechts hat zur Folge, daß dieses Recht sich vollständig von der Person des Urhebers loslöst, doch macht sich deren Persönlichkeitsrecht auch nach stattgefundener Uebertragung und nach dem Tode noch geltend, „die Substanz des Urheberrechts bleibt stets beim Urheber zurück", sagt Gierke.[48]) Man berechnet auch nach der Uebertragung oder nach dem Erbgang die Schutzfrist nach der Lebensdauer des Urhebers und nicht etwa nach der des Zessionars oder des Erben.

Für den Vertrag als rechtsgeschäftliche Uebertragungsart verlangt die Schweiz (OR 165) und Großbritannien (in sect. 5 (2), Schluß des 1. Absatzes) die Form der Schriftlichkeit.

Es gibt eine beschränkte und eine unbeschränkte Uebertragung.[49]) Vgl. URG 1922 Art. 9 Abs. 2 und Cop. Act 1911 sect. 5 (2).

1. Unbeschränkte Uebertragung

Der Erwerber des Urheberrechts tritt in alle Befugnisse ein, die den Inhalt dieses Urheberrechts ausmachen. Er

---

[45]) Sect. 25.

[46]) Schon in den Entscheiden Thompson v. Stanhope (1774), Amb. 737, Latour v. Bland (1818), 2 Stark. 382, Macmillan v. Dent (1906), 1 Ch. 101 und (1907), 1 Ch. 107, vgl. dazu sect. 17 bei nachgelassenen Werken.

[47]) Büchler, 39, 40, 70.

[48]) 809.

[49]) Daude 32 ff.

genießt den Schutz für die ganze Zeit der Schutzfristdauer und das gesamte Gebiet der Wirksamkeit: das Urheberrecht geht in demselben Umfang und Inhalt auf den Erwerber über wie es der ursprüngliche Inhaber besaß.[50]) In den meisten Fällen wird diese unbeschränkte Uebertragung den Erben betreffen. Doch erwächst auch bei unbeschränkter Uebertragung dem Erwerber nicht das Recht, am Werke Aenderungen vorzunehmen, es sei denn durch ausdrückliche oder stillschweigende Vereinbarung. Dafür kann er Aenderungen, die Dritte vornehmen, verbieten.

2. Beschränkte Uebertragung

Die Beschränkung der Uebertragung kann sich stets auf den Umfang der urheberrechtlichen Befugnisse beziehen.[51]) Es gibt eine Beschränkung auf Inhalt, Zeit und Raum. Es werden nur Teile des ganzen Urheberrechts übertragen, ein Teilrecht wie das der Veröffentlichung, der Aufführung oder der Vervielfältigung. (Die Rechte dieser Beschränkung dürften Kap. IV. zum Vorwurf dienen).

Wer ein Teilrecht überträgt, beschränkt die Uebertragung lediglich auf dieses, bei keiner gegenteiligen Vereinbarung wird auch nur die Uebertragung des schriftlich genannten Teiles angenommen. Der Zessionar des abgetretenen Rechts und der Abtretende hinsichtlich der nicht abgetretenen Rechte werden für ihre Teilrechte als Inhaber des Urheberrechts behandelt.[52]) Art. 9 Abs. 3 des URG 1922 betont das Persönlichkeitsverbundene des Manuskripts (Originalexemplar des Werkes), indem er bestimmt, daß vorbehältlich abweichender Vereinbarung die Uebertragung des Eigentums an einem Werkexemplar diejenige des Urheberrechts auch dann nicht in sich schließe, wenn sie das Manuskript zum Gegenstande habe. Solches dürfte auch nach englischem Rechte gelten, da ja nach sect. 5 (2) kein Urheberrecht übertragen werden kann durch die bloße Ueber-

---

[50]) Allfeld 108.
[51]) Büchler 35/36, 84.
[52]) Vgl. Art. 9 Abs. 2 und sect. 5 (3).

gabe der körperlichen Sache.[53]) Schriftlichkeit ist ebenfalls erforderlich.

Es entspricht dem Wesen des Urheberrechts, daß durch Verzicht eines Erwerbers eines aus dem Urheberrecht derivierten Rechts während der Dauer der Schutzfrist dieses Teilrecht wieder an den ursprünglichen Inhaber des Urheberrechts, resp. an dessen Erben zurückfällt.[54])

Beim dramatisch-musikalischen Erzeugnis dürfte der Hauptfall der inhaltlichen Beschränkung der Abschluß des Verlagsvertrages sein.[55]) Theoretisch kann nach schweizerischem wie englischem Recht an beiden Teilen des Werks ein gesonderter Vertrag[56]) geschlossen werden mit verschiedenen Verlegern; in der Praxis würde dies die Verwertungsmöglichkeit des Gesamtwerks geradezu lähmen. Bei Verlagsvertrag wiegt doch die künstlerische Einheit vor. (Anders liegt der Fall bei Bearbeitungen des einen Teiles, die unabhängig vom andern verwertet werden sollen).

Bei zeitlicher Beschränkung läßt das URG 1922 freie Bahn, während die Cop. Act 1911 in sect. 5 (2) einen Vorbehalt macht: es darf keine Uebertragung länger dauern als fünfundzwanzig Jahre seit dem Tode des ursprünglichen Inhabers des Urheberrechts, trotz etwaiger gegenteiliger Bestimmung bei der Uebertragung.

Nun erstreckt sich diese Bestimmung nach sect. 5 (2) nicht auf collective works, unter die sich bekanntlich auch die dramatisch-musikalischen Schöpfungen einreihen lassen.[57]) Hier müssen wir annehmen, daß der englische Gesetzgeber das Künstlerische des *Gesamtwerkes* höher einschätzt als der schweizerische: er verbietet die Uebertragung an den einzelnen Teilen, dem dramatischen und dem musikalischen Teil in ihrer gesonderten Unabhängigkeit als Gegenstände des Urheberrechts, er verbietet aber nicht die Uebertragung

---

[53]) Copinger 23, 24. Auf den Fall von sect. 17 (2) bei nachgelassenen Werken haben wir bereits früher hingewiesen.

[54]) Gierke 825, 826, Schuster 308, Opet 427, Wächter 163, Büchler 36.

[55]) Büchler 49 ff, Allfeld 111.

[56]) Es kommt vor, daß nur der Text verlegt wird und der musikalische Teil überhaupt nicht. Doch bildet dies eine verschwindende Ausnahme, deren Rechtfertigung in oekonomischen Gründen zu suchen ist.

[57]) Sect. 35 (1), Oldfield, sect. 5 (2).

beider Teile zusammen in der künstlerischen Geschlossenheit als dramatisch-musikalisches Gesamtkunstwerk auf eine Zeit, die fünfundzwanzig Jahre nach dem Tode des ursprünglichen Inhabers des Urheberrechts beginnt und bis zum Ablauf der Schutzfrist (fünfzig Jahre) dauern kann.[58]) Hierzu bedarf es der Willensübereinstimmung beider Autoren.

Was die räumliche Beschränkung anlangt, so werden zur Hauptsache Tonwerke von ihr berührt, also auch der musikalische Teil des verbundenen Werks. Gerade bei Aufführungsrechten kann es sich aber auch um beide Teile handeln. Es ist möglich, daß dem Erwerber des Urheberrechts nicht nur eine staatliche, sondern sogar eine örtliche Beschränkung auferlegt wird.[59])

Die Uebertragung eines noch zu begründenden Urheberrechts ist wohl statthaft und namentlich im Verlagsvertrag häufig. Unverbindlich ist aber wegen unzulässiger Selbstbeschränkung der Persönlichkeit eine Uebertragung an *allen* künftigen Werken,[60]) da dies einen Verstoß gegen die guten Sitten bilden würde.[61]) Die Uebertragung kann sich nur gegenüber bereits „erfundenen" Rechten auswirken. Wenn z. B. sämtliche künftige Rechte eines Werks abgetreten waren, so ist das Recht der Vertonfilmung darin nicht eingeschlossen, wenn der Tonfilm zur Zeit der Uebertragung des Werkes noch gar nicht erfunden war.[62])

Die Zulässigkeit der Uebertragung künftiger Rechte trifft wohl nach schweizerischem Recht zu, nicht jedoch nach englischem. Vor der Cop. Act 1911 galt auch die Uebertragung künftiger Rechte,[63]) die Akte aber legt das Urheberrecht in den Verfaßer des Werks, und dieses Recht besteht nicht vor dem „making" der Schöpfung. Eine neue Entschei-

---

[58]) Copinger 128, 129. Im Kap. VI wird die beschränkte und unbeschränkte Schutzfrist behandelt werden. Verglichen damit, ist die Uebertragungsbeschränkung auf fünfundzwanzig Jahre verständlicher.

[59]) Dernburg 50, Kohler 213 ff.

[60]) Gierke 806, Riezler 89.

[61]) Goldbaum 82.

[62]) „Abtretung sämtlicher Rechte" von Ascher in GRUR 1929, S. 1166.

[63]) Cop. Act 1842, sects. 2 and 3, vgl. Ward, Lock & Co v. Long (1906), 2 Ch. 550.

dung spricht dies deutlich aus: es gebe keinen legalen Zessionar in einem künftigen, noch nicht verfertigten Werk, da es keine statutorische Uebertragung des Urheberrechts in einem noch nicht existierenden Werk gebe; die frühere Entscheidung von 1906 (2 Ch. 550) wird dabei einer scharfen Kritik unterzogen.[64])

3. Die Lizenz

Der ursprüngliche Inhaber des Urheberrechts kann auch an Stelle der Uebertragung des Urheberrechts eine Erlaubnis bewilligen, Teilrechte seines Urheberrechts wie Aufführung, Vervielfältigung oder Verbreitung auszuüben: die Lizenz.

Im Gegensatz zur unbeschränkten bezw. beschränkten Uebertragung wird nicht ein absolutes Recht ganz oder teilweise abgetreten, sondern es werden bloß sog. relative Rechte begründet.[65]) Der Urheber räumt Dritten urheberrechtliche Befugnisse ein ohne aber damit die Ausschließlichkeit zu gewähren. Ihrer Natur nach trägt die Lizenz im Gegensatz zur Uebertragung kein Eigentumsinteresse in sich.[66])

Wie bei der Uebertragung ist auch bei der Lizenz die Form der Schriftlichkeit erforderlich. Nach englischem Recht gilt für die zeitliche Beschränkung einer Lizenz bei dramatisch-musikalischen Werken dasselbe wie bei der Uebertragung, vgl. sect. 5 (2).

Zwangslizenz bedeutet die Gewährung einer Lizenz gegen den Willen des Inhabers des Urheberrechts. Sie spielt im englischen Recht eine bedeutende Rolle, deshalb wird ihr (in Kap. V.) ein besonderer Abschnitt gewidmet werden.

---

[64]) Performing Right Society, Ltd. v. London Theatres and Varietes, Ltd. (1922), 2 K. B. Appeal Case 1, Thompson v. Warner Bros. Pictures, Ltd. (1929), 2 Ch. 308, C. A.

[65]) Allfeld 113, Büchler 58, Halsbury 1912, par. 388—390 (S. 246).

[66]) Vgl. Booth v. Edward Lloyd, Ltd. (1910), 26 T. L. R. 549.

4. Die Zwangsübertragung

Die Zwangsübertragung ist die Uebertragung eines Urheberrechts gegen den Willen des Inhabers des Urheberrechts, eine zwangsmäßige Uebertragung, die vom Gesetzgeber vorgenommen wird. Eine solche Uebertragung des Urheberrechts geschieht durch die Zwangsvollstreckung.

Nach dem URG 1922[67]) ist vor der öffentlichen Bekanntgabe eines Werkes die Zwangsvollstreckung in das Urheberrecht gegen den Urheber oder gegen seine Erben überhaupt nicht zulässig; gegen andere Rechtsnachfolger des Urhebers nur dann, wenn dieser oder seine Erben sich des Urheberrechts zum Zwecke der öffentlichen Bekanntgabe des Werkes entäußert haben.

Selbst nach der öffentlichen Bekanntgabe des Werkes ist gegen den Urheber oder seine Erben Zwangsvollstreckung in das Urheberrecht nur insoweit zulässig, als der Urheber oder die Erben das Urheberrecht bereits ausgeübt haben.

Die Cop. Act 1911 spricht nirgends von Zwangsvollstreckung.

---

[67]) Art. 10.

KAPITEL IV.

Der Inhalt des Urheberrechts an dramatisch-musikalischen Werken

Nach dem Gegenstand und den Personen des Urheberrechts soll nun das Recht des Subjekts am dramatisch-musikalischen Werk in den Kreis der Betrachtung gezogen werden: der Inhalt des Urheberrechts.

Dieser Inhalt des Urheberrechts bildet das Recht des Urhebers. Er besteht im Recht der Vervielfältigung, der Verbreitung, der Aufführung.

Die Cop. Act 1911 spricht vom alleinigen Recht des Urhebers, ein Werk zu schaffen oder wiederzugeben (to produce or reproduce), aufzuführen (to perform) oder zu veröffentlichen (to publish = herausgeben).[1])

Das URG 1922 erwähnt das Recht der Vervielfältigung, der Verbreitung, der Aufführung und der Mitteilung an die Oeffentlichkeit.[2])

Die Vervielfältigung entspricht der „reproduction"[3]), die Verbreitung der „publication" und die Aufführung der „performance".

Nicht aufgezählt bleibt im URG 1922 das Recht am eigenen Schaffen („production"), eine Bestimmung in der Akte, die das Eigentum an geistigen Arbeiten betonen will im Gegensatz zum frühern Common Law. Dafür fehlt der Cop. Act 1911 das „Recht der Mitteilung an die Oeffentlichkeit". Dies erklärt sich aus folgendem: die englische Akte und mit ihr die BUe verstehen bekanntlich unter „Veröffentlichung" erschienene, also herausgegebene Werke.

---

[1]) Sect. 1 (2) (3).
[2]) Art. 12 Ziff. 1—4, BBl. 1918, Bd. III, 610—612.
[3]) Vgl. BUe Art. 12.

Ein mittelst Aufführung kundgegebenes Werk ist also nach englischem Gesetz nicht „veröffentlicht", es braucht dazu der Herausgabe, der Verbreitung.

Das schweizerische Gesetz zieht die Aufführung neben der Herausgabe unter den Begriff der „Veröffentlichung", wenn auch diese besondere Sprachwendung infolge der inhaltlich verschiedenen Bedeutung der BUe fallen gelassen und durch den etwas nebelhaften Ausdruck „öffentliche Bekanntgabe" ersetzt wurde.[4]) Eine solche trifft zu, wenn das Werk durch eine mit dem Willen des Berechtigten erfolgte Handlung in die Oeffentlichkeit[5]) gebracht ist.

Der Begriff des „Veröffentlichens" (im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs) ist beim Engländer viel begrenzter als bei uns. In Großbritannien kann auch das nicht veröffentlichte Werk nur dadurch veröffentlicht werden, daß es verbreitet (herausgegeben) wird. Die „Mitteilung an die Oeffentlichkeit" liegt also im Wort „to publish" schon enthalten, und zwar ausschließlich in diesem. Bei uns ist dies nicht der Fall, deshalb mußte noch besonders darauf hingewiesen werden,[6]) daß das Recht des Urhebers auch in sich schließe, Exemplare des Werkes öffentlich auszustellen oder das Werk in anderer Weise an die Oeffentlichkeit zu bringen, solange es noch nicht öffentlich bekanntgegeben ist.

A. Das Recht der Vervielfältigung (reproduction)

Im URG 1922 lautet das ausschließliche Recht der Vervielfältigung (unveränderte körperliche Wiedergabe): das Recht, das Werk durch irgend ein Verfahren wiederzugeben. (Art. 12, Ziff. 1).

Die Cop. Act 1911 erwähnt das ausschließliche Recht, ein Werk oder einen ansehnlichen Teil desselben in irgend einer Form wiederzugeben. (sect. 1 (2).)

---

[4]) Art. 11 Abs. 1, Sten. Bulletin des Ständerates 1920, S. 372/73.

[5]) Dem Begriff der Oeffentlichkeit wird unter der Rubrik der „Aufführung" eine eingehendere Untersuchung gewidmet werden.

[6]) Art. 12 Ziff. 4.

Die Vervielfältigung fördert die Kopie, d. h. ein Sachgut von unmittelbarem Tausch- oder Gebrauchswert zutage das wohl in der äußern Erscheinung vom Original abweichen kann, im wesentlichen aberdoch ein mit ihm identisches Produkt ist, folglich nur als einfache Wiedergabe eines vorhandenen Geisteswerkes in anderem Hervorbringungsverfahren erscheint.[7])

Das Resultat der Vervielfältigung ist die Wiedergabe, die Reproduktion des Geisteswerkes, es wiederholt den Gedankeninhalt des Originals. Die Mittel der Vervielfältigung sind bestimmte handwerksmäßig benutzbare Instrumente verschiedenster Art, deren ordnungsgemäße und sachkundige Benutzung gleichzeitige und auch gleichmäßige Herstellung einer Vielheit reproduzierter Gegenstände ermöglicht.[8])

Eine Vervielfältigung ohne Einwilligung des Berechtigten ist unzulässig. Es begründet aber keinen Unterschied, ob das Werk in einem oder mehreren Exemplaren vervielfältigt worden ist; zur Vollendung der unberechtigten Vervielfältigung genügt, wenn ein Exemplar des körperlichen Gegenstandes, der das Werk wiedergibt, vollständig hergestellt oder dazu bestimmt ist, daß Dritte, die an der Herstellung des Werkes unbeteiligt waren, mit Hilfe dieser Vervielfältigung das Werk nach Inhalt und Form kennen lernen.[9])

1. Zulässige Vervielfältigung

Zulässig und gestattet ist eine Vervielfältigung zum Zwecke des persönlichen Gebrauchs, also eine Vervielfältigung rein privater Natur, die nicht den Zweck verfolgt, aus dem Werke oder der Vervielfältigung einen Gewinn oder sonstwie eine Einnahme zu erzielen oder sie gewerblich verwerten zu lassen.[10]) Dies dürfte nach schweizerischem wie englischem Recht statthaft sein.[11]) Doch darf der Kreis

---

[7]) Opet 285.
[8]) Ebenda 289.
[9]) Allfeld 191.
[10]) Kohler Arch. 417.
[11]) Vgl. sect. 2 (1) Ziff. I. und Art. 22.

des rein Privaten in keiner Weise durchbrochen werden. Es wäre unzulässig, sich privat die Abschriften des musikalischen und (oder) dramatischen Teiles eines Werkes zu verschaffen und diese selbstverfertigte Kopie zur Einstudierung mit einer Dilettantentruppe zu verwenden oder sie selbst zu einer Aufführung zu gebrauchen, die nicht unter den Begriff des persönlichen Gebrauchs oder der Unentgeltlichkeit fällt. Nach englischem und (wenn auch nicht ausdrücklich erwähnt) nach schweizerischem Recht bedeutet es eine Verletzung des Vervielfältigungsrechts, wenn nur ein Teil des Werkes unrechtmässig wiedergegeben wird, z. B. nur ein Akt der Oper; aber auch die Herstellung von Abschriften einer oder mehrerer Stimmen resp. Rollen aus der Partitur resp. dem Text ist ebenso rechtswidrig wie das Vervielfältigen der ganzen Partitur resp. des ganzen Textteils.[12])

Der Tatbestand einer unrechtmässigen Vervielfältigung wird durch Nennung des Inhabers des Urheberrechts auf der Kopie nicht beseitigt.[13])

Die Vervielfältigung eines urheberrechtlich noch geschützten Gegenstandes ist erlaubt, wenn kleinere Teile aus einem großen Ganzen herausgeschnitten werden, um in einem andern Geisteswerk angeführt zu werden: das *Zitat*. Bei dramatisch-musikalischen Werken kann es Text- wie Musikzitate geben, getrennt oder beide zusammen. (Richard Strauß' „Feuersnot" und „Intermezzo" seien als moderne Beispiele für geistvolle Zitate genannt).

Das URG 1922 und die Cop. Act 1911 haben die Zitierfreiheit in glücklicher Erkenntnis der Gefahren, die diese für den Urheber birgt, ziemlich eingeschränkt.[14])

Die Cop. Act 1911[15]) gestattet nur die Wiedergabe von kurzen Stellen aus noch geschützten, herausgegebenen, selbst nicht zum Schulgebrauch bestimmten literarischen Werken in einem hauptsächlich aus nicht geschütztem Stoff bestehendem Sammelwerk, das in guten Treuen zum Ge-

---

[12]) Kohler Arch. 422.
[13]) Allfeld 193.
[14]) Vgl. BUe Art. 10.
[15]) Sect. 2 (1) Ziff. IV, vgl. Oldfields treffende Erläuterungen zu dieser Section.

brauch in der Schule bestimmt und als solches auf dem Titel und in den Verlegeranzeigen bezeichnet ist. Immerhin darf der nämliche Verleger innerhalb 5 Jahren nicht mehr als zwei Stellen aus den Werken des gleichen Verfaßers entlehnen. Selbstverständlich muß die Quelle angegeben werden, d. h. sowohl das Werk wie dessen Verfaßer. Die Akte spricht nur von literarischen Werken; Copinger[16]) glaubt dramatische (und natürlich musikalische) davon ausschließen zu müssen, da sect. 35 bei den Definitionen der literarischen Werke die dramatischen nicht einbezieht, sondern separat behandelt.

Das Analogon hierzu treffen wir in Art. 27 Ziff. 2 des URG 1922, wo für die Vervielfältigung die Bedingung aufgestellt ist, daß die Wiedergabe herausgegebener literarischer Werke in Sammlungen stattfinde, die für den Schulgebrauch herausgegeben und ausdrücklich nur als Schulbuch bezeichnet werden, daß die zitierten Stellen geringen Umfang besitzen oder die Widergabe auf einzelne Teile beschränkt sei. Dabei darf die Wiedergabe keine offenbar mißbräuchliche sein. Kurze Passagen aus Operntexten usw. dürfen hier verwendet werden, vorausgesetzt, daß die Quellenangabe eine deutliche ist und, analog dem englischen Recht, Verfaßer und Werk nennt.

Die Cop. Act 1911 gestattet ferner die angemessene Benutzung zum Zwecke des „Privatstudiums, der Forschung, der Kritik, der Berichterstattung oder eines Zeitungsauszuges".[17]) Hier dürfen dramatisch-musikalische Werke vereint oder getrennt zitiert werden, es darf sich auch um nichtherausgegebene (unpublished) Werke handeln, weil ja eine solche Schöpfung durch die öffentliche Aufführung in England eben noch nicht herausgegeben (published) ist. Immerhin dürfte ein Zitat aus einem Werk, das dem Publikum noch in keiner Weise zu Gesicht oder zu Gehör gebracht wurde, dieser Bestimmung widersprechen und als „unfair" gelten.[18])

---

[16]) 143.

[17]) Sect. 2 (1) Ziff. I.

[18]) In diesem Falle gilt auch die Entscheidung Gilbert v. Star Newspaper Co (1894), 11 T. L. R. 4.

Etwas abweichend präsentiert sich Art. 26 des URG 1922, wonach die ausschließlich zur Erläuterung des Textes dienende Wiedergabe in literarhistorischen, kritischen oder andern wissenschaftlichen Arbeiten zulässig ist; andere herausgegebene literarische oder musikalische Werke, sofern sie geringen Umfang besitzen oder die Wiedergabe auf einzelne Teile beschränkt ist.

Hier können also nur herausgegebene dramatisch-musikalische Werke zitiert werden. Die „einzelnen Teile" beziehen sich natürlich nicht etwa auf einen Akt eines solchen Werks, sondern auf kurze Ausschnitte geringen Umfanges.

Beim URG 1922 wird auch hier ausdrücklich angeführt, daß die Wiedergabe nicht offenbar mißbräuchlich sein soll, d. h. es darf sich nicht etwa um eine Zusammenstellung von Zitaten handeln, die ein ganzes literarhistorisches, kritisches oder wissenschaftliches Werk ausmachen, sondern die Zitate sind so anzuwenden, daß sie einen Bruchteil dieses Werkes ausfüllen, so daß dieses selbst ein eigenes originelles Geisteswerk darstellt und die Zitate nur zu gelegentlichen Hinweisen benützt werden. Im englischen Gesetz ist dieses Verbot eines offenbaren Mißbrauches im Wort „fair dealing" enthalten.[19])

2. Das Plagiat

Ist die Wiedergabe unzulässig, sei es an sich oder an einem Teil derselben, dann wird die Persönlichkeit des Urhebers dadurch verletzt. Ein solcher Fall ist das Plagiat. Dieses verletzt nicht nur äußere Förmlichkeiten oder allgemein gebräuchliche Formen technischer Natur, sondern das innere Wesen des Geisteswerks und seines Schöpfers. Es braucht sich nicht stets um eine jede Einzelheit kopierende Wiedergabe zu handeln, da eine solche leicht als widerrechtlich entpuppt werden kann, sondern das Markante, das Kennzeichnende und Wesentliche muß über-

---

[19]) Der Nachdruck von Novellen aus einer literarischen Revue geht über den Begriff des Zitates hinaus. Maxwell v. Somerton (1874), 30 L. T. 11, vgl. dagegen RGZ 80, S. 79.

nommen sein.[20]) Das Typische des Plagiates ist, daß ein Dritter das vorhandene Geisteswerk oder einen substantiellen Teil desselben als Eigenes ausgibt. Es kommt dabei mehr auf die Qualität denn die Quantität der unerlaubten Wiedergabe an. Ein treffliches Beispiel und eine warnende Fackel ist der Fall der „Lustigen Witwe“:[21]).

Die Fabel des Operettentextes ist dieselbe wie die eines französischen Stückes, „L'attaché de l'ambassade“, das 1871 in deutscher Uebersetzung erschienen ist, während die Operette fünfunddreißig Jahre später auftauchte. Die Fabel als solche ist viel zu äußerlich, um als „Kennzeichen der Kunstwerkschöpfung“ zu gelten. Wichtig und ausschlaggebend sind doch gerade bei dramatischen Werken die Charakterisierungen der darin agierenden Personen. Einzel- wie Gesamtcharakteristik im Operettentext wie im Stück decken sich, so daß eine Verletzung des Urheberrechts unzweifelhaft ist. Die prinzipielle Art, wie die Personen auftreten und hervortreten, ihre Züge und ihr Wesen ist dasselbe. Im Vergleich dazu bleibt es unwesentlich, wenn das Milieu gewechselt ist (ein beliebter Trick der Plagiatoren!), der Grundbau und die Substanz sind unverändert, das Geänderte wirkt als leichter arabeskenhafter Schnörkel. Dennoch hat sich das Reichsgericht gegen die Annahme eines Plagiates ausgesprochen, da es sich auf Art. 13 des deutschen Gesetzes berief, der „von freier Benutzung“ eines Werkes spricht, wenn dadurch „eine eigentümliche

---

[20]) Opet 399, Elster in GRUR 1928, S. 34 ff., Bühneneffekte (scenic effect) rein als solche genommen und abgesondert von den Worten und Begebenheiten des Stücks sind nicht schutzberechtigt. Im alten Recht war dies allerdings noch der Fall, Drone 97, 385, 632, Scrutton 142. Umwälzende Entscheidung Tate v. Fulbrook (1908) 1 K. B. 821. Droit d'auteur 1911, S. 38. Eine höchst fragwürdige Entscheidung ist Ricordi (London), Ltd. v. Clayton and Waller, Ltd. and others, Ch. 4. Juni 1930, in GRUR 1930, S. 951, obwohl die Beklagten ein Lied komponierten, das mit einem solchen aus „Madame Butterfly“ verzweifelte Aehnlichkeit hat, nimmt das Gericht doch kein Plagiat an, da „kein überlegtes Abschreiben und kein Grund zur Annahme einer halb bewußten Urheberrechtsverletzung vorliege“, da die Komponisten und der Instrumentator mit Puccinis Oper „gut bekannt“ waren. (!)

[21]) RGZ 82, S. 16 und Kohler in GRUR 1915, S, 1 ff.

Schöpfung" hervorgebracht sei.[22]) (Von einer ähnlichen Bestimmung des URG 1922 in Art. 15 wird noch zu sprechen sein).

Wir stehen hier nicht etwa vor einem Falle der Bearbeitung, sondern vor einem ausgesprochenen Plagiat. Ein solches gibt es bei dramatisch-musikalischen Werken nur an beiden Teilen getrennt, was nicht ausschließt, daß die Verfaßer beider Teile Plagiatoren sind. Immerhin ist auch möglich, daß ein Plagiat des Gesamtwerks vorliegt, gewiße Beispiele der Wagner-Epigonen bestätigen dies. Weingartner übernahm in seiner Oper „Meister Andrea" beispielsweise nicht nur musikalische Gedanken, sondern auch die damit assoziierten textlichen!

3. Folgen des getrennten Wiedergaberechts

Es gibt ein getrenntes Plagiat und ein getrenntes Wiedergaberecht: der Komponist hat keine Berechtigung (außer sie sei ihm ausdrücklich gewährt), das Werk des Verfaßers des dramatischen Teiles mit dem seinigen zu vervielfältigen. Eo ipso wird der Opernkomponist sich eine unstatthafte Vervielfältigung zukommen lassen, wenn er ohne Einwilligung des Inhabers des Urheberrechts am Operntext diesen mit der Partitur abdrucken läßt. Wie wir gesehen haben, bleibt diese Unrechtmäßigkeit unverändert, ob (in diesem Falle) der Komponist den Namen des Textdichters auf dem Abdruck nennt oder nicht. Im übrigen werden solche Fälle nicht häufig sein, da doch die Verfaßer beider Teile gewillt sind, ein künstlerisch einheitliches Werk zusammen zu verfaßen. Beim Vervielfältigen wie bei den andern Rechten des Urhebers braucht es der Einwilligung beider Teile zur Wiedergabe des Gesamtwerkes, d. h. jeder gibt die Einwilligung für *seinen Teil*, auf den er ausschließlich beschränkt ist. Der Urheber des einen Teiles kann nicht in das Recht des Urhebers des andern Teiles eingreifen, er kann auch nicht etwa Eingriffe Dritter verfolgen, die am andern Teil vorgenommen werden.[23])

---

[22]) Ein ähnlicher Fall in RGZ 63, S. 158 über das Theaterstück „Durchlaucht Radieschen".

[23]) Allfeld 83, Copinger 85.

Man darf hier nach den Bestimmungen des schweizerischen wie des englischen Gesetzgebers die unfehlbaren Schlüsse ziehen: wenn keine interne Abmachung vorliegt, kann der Verfaßer des einen Teils ohne rechtswidriges Verhalten sein Geisteswerk einem zweiten Urheber anbieten, damit dieser zu dem betreffenden Part einen *neuen „zweiten" Teil* schaffe. Folglich, und dies darf in seiner praktischen Auswirkung nicht unterschätzt werden, darf der Operntextdichter sein Libretto auch einem zweiten Komponisten anbieten, obwohl das Libretto bereits von einem andern Komponisten verwendet und vertont wurde. Es steht nichts im Wege, daß ein- und dasselbe Libretto mit zwei oder mehreren verschiedenen Kompositionen versehen zur Vervielfältigung gelangen kann. Zur Zeit der alten italienischen Oper war dies gang und gäbe, die Komponisten hielten sich immer wieder an denselben Text, Beispiele aus der Theatergeschichte gibt es viele.[24]) (Als Kuriosum sei erwähnt, daß sogar ein Komponist namens Tschirch den Wagnerschen Text des „Fliegenden Holländers" zum zweitenmal vertonte).

Daß man hier vor einem *Auswuchs des Rechts* steht, bedarf sicher keines besondern Kommentars. Man sieht, wohin die rechtliche Trennung eines von der Kunst geeinten Werkes führen kann, fällt es doch heute keinem vernünftigen Menschen mehr ein, einen zweiten „Lohengrin" oder eine zweite „Carmen" auf den ursprünglichen Text zu komponieren. (Wohl gibt es mehr als einen „Tristan", mehr als eine „Bohème", doch wird derselbe Stoff verschieden behandelt. Trotzdem, was ist Debussys „Tristan" oder Leoncavallos „Bohème" gegen die Schöpfungen Wagners oder Puccinis?) Man sieht auch hier eine der Spuren der Kulturfeindlichkeit, die das Auseinanderreissen eines Gesamtwerks verursachen kann durch das starre Verleugnen der Mit-Urheberschaft.

---

[24]) Man denke an den „Barbier von Sevilla", der von Rossini und Paesiello als Libretto benützt wurde, um nur einen allgemein bekannten Fall zu zitieren. Von den Gedichtvertonungen sei hier nicht gesprochen, allein die „Haideröslein"-Kompositionen von Schubert bis Lehàr sind Legion.

Diese dargestellten Konsequenzmöglichkeiten, die das Gesetz beider Länder offen läßt, werden durch die praktischen Tatsachen gemildert, daß die Verfaßer eines verbundenen Werks, vom Gedanken der Einheit beseelt, ihre Rechtsstellung zueinander auch vertraglich abgrenzen und regeln. Wie bei der Mit-Urheberschaft wird es sich auch hier um einen Gesellschaftsvertrag handeln,[25]) da die Beteiligten sich zu gemeinsamem Zweck verbinden, um Uebertragung der Rechte, indem der eine Urheber Teilrechte (oder deren Gesamtheit) dem andern Urheber überträgt. In der Praxis finden wir nicht selten den Fall, daß der eine Urheber nicht eine Uebertragung vornimmt, sondern dem andern die Verfügung über seinen Teil oder einzelne Rechte daran überläßt. So kann es dank Abmachung zwischen den Urhebern vorkommen, daß das Vervielfältigungsrecht (und auch die andern Teilrechte) in der Hand eines Urhebers vereint ist, der dann bezüglich der Ausübung der betreffenden Rechte freie Hand hat. Durch interne Abmachung können sich die Urheber beider Teile ausdrücklich oder stillschweigend verpflichten, ihren Teil für kein anderes Werk mehr zu verwenden.[26]) Häufig ist der Fall, daß der Urheber des einen Teiles sein Werk dem andern Urheber definitiv überläßt, wobei hauptsächlich an Libretti von Opern, Operetten, Balletten usw. zu denken ist. Aber auch in diesem Falle hat der Dichter nicht „Leib und Seele" preisgegeben, wie Kohler sagt; das Recht, kleine Aenderungen vorzunehmen, die bei der Komposition unumgänglich oder sonstwie erforderlich oder berechtigt sind, bleiben dem Textdichter vorbehalten, da er ja ein Interesse daran hat, seinen Werkteil der Musik gut anzuschmiegen. Anderseits steht dem Komponisten kein Recht zu, auch bei definitiver Ueberlassung des Librettos, dieses willkürlich abzuändern oder beliebig den Erfordernissen der Kompositionstechnik anzupassen.[27])

---

[25]) Goldbaum 60, Petzl 27, Schreyer 33.

[26]) Kohler Arch. 347.

[27]) Bei dramatisch-musikalischen Werken ist ein Aenderungsrecht des Komponisten unserer Meinung nach dann berechtigt, wenn sich die Aenderungen auf stilistische Kleinigkeiten oder satztechnische Aus-

Das bisher Erwähnte dürfte nach der Einstellung des URG 1922 und der Cop. Act 1911 für beide Rechtsgebiete Geltung haben. Nun greift aber das URG 1922 in das Verhältnis der Urheber beider Teile ein und bestimmt in Art. 32: „Werden musikalische Werke mit Text öffentlich aufgeführt, so sind die Wiedergabe des Textes und die unentgeltliche oder entgeltliche Abgabe von Exemplaren der Wiedergabe an die Besucher der Aufführung insoweit zulässig, als die Wiedergabe auf herausgegebene literarische Werke beschränkt ist".

Bedingung für die erlaubte Wiedergabe ist Aufführung des verbundenen und die erfolgte Herausgabe des literarischen Werkes. Was den „geringen Umfang" des literarischen Werkes anbetrifft, so darf man diesen Begriff nicht allzu eng interpretieren. Ein Tondichter ist nicht nur auf die Komposition einiger weniger Gedichte eines Gedichtbandes beschränkt, nein, er darf den gesamten Gedichtband mit allen Gedichten in Musik setzen, unter der Voraussetzung, daß die einzelnen Teile „kleinere Teile" sind, also nicht Gedichte großen Umfamges.[28]) Er darf bei der Aufführung dieses so verbundenen Werkes den ganzen Gedichtband unentgeltlich abdrucken, ob die Gedichte geschützt sind oder nicht, bleibt ohne Bedeutung. Wenn man vielfach einwendet,[29]) dies „bilde keine ernste Gefahr für die wirtschaftliche Verwertung der Dichtungen", so wird doch damit dem lyrischen Dichter, der gewöhnlich nicht auf

---

feilungen beschränken, nicht aber den Gehalt oder die Form des Librettos irgendwie antasten. Der Briefwechsel Strauß-Hofmannsthal ist auch hier wieder Zeuge, wie der Komponist für jede „Kleinigkeit" an den Librettisten gelangt und nicht die geringfügigste Aenderung aus freien Stücken vornehmen würde. C. M. v. Webers Genialität vertonte im „Freischütz" die der Musik oft zuwiderlaufenden, schlechten Verse in meisterlicher Weise ohne abzuändern.

[28]) Wie z. B. Hugo Wolf sämtliche Gedichte Mörickes in Musik setzte. Bei diesen Gedichtvertonungen muß doch als Regel gelten, daß der Komponist ohne Einwilligung des Dichters auch nicht ein Wort verändern darf, um nicht dessen Persönlichkeitsrecht gröblich zu verletzen. Auch kleine Aenderungen (vgl. Widmanns „Totenvolk" in der ursprünglichen Faßung und als Text zu Hegars Chorballade) müssen hier vom Dichter sanktioniert sein.

[29]) Schuster 243, 244, Allfeld 234, Heuberger 60.

Rosen gebetet ist, dennoch eine willkommene Einnahmequelle einfach verschlossen[30]) und sein Recht am eigenen Schaffen vom Gesetzgeber verletzt. Es wäre billig und den Eingebungen der Gerechtigkeit entsprechend, wenn wenistens der Verfaßer der Gedichte noch an den Einnahmen beteiligt wäre.[31]) Von all dem enthält das URG 1922 nichts, dafür natürlich die Bestimmung, daß diese Klausel keine Anwendung finde auf Operntexte oder andere literarische Werke, die ihrer Art nach dazu bestimmt sind, in Musik gesetzt zu werden.[32]) Solches sind auch Oratorientexte usw.; bei Coupletstexten und derartigen Schöpfungen wird zu untersuchen sein, ob sie auch ohne Musik den Eindruck eines selbständigen Geisteswerks vermitteln oder nicht. Im positiven Falle können sie wie Gedichte etc. unter die berechtigte Wiedergabe fallen.[33])

Die Cop. Act 1911 kennt — zu ihrer Ehre — keine derartige Bestimmung einer erlaubten Wiedergabe, die den einen Urheber gegenüber dem andern so stark bevorzugt resp. benachteiligt.

4. Die Bearbeitung

Wir haben bis dahin stets von der unveränderten Wiedergabe gesprochen; nun bleibt aber dem Inhaber des Urheberrechts auch die veränderte Wiedergabe ausschließlich vorbehalten.[34]) Damit ist die Bearbeitung gemeint, die wir im Kap. III. bereits berührt haben und wobei wir herauszuheben versuchten, wann eine Bearbeitung, die Urheberrechtsschutz beanspruchen kann, als solche gewertet werden darf.

---

[30]) Vgl. die entrüsteten Worte Ludwig Fuldas in GRUR 1930, S. 659.

[31]) Der Entwurf des neuen deutsch-österreichischen Urheberrechtsgesetzes gestattet wohl noch diese freie Verwendung der Dichtungen, jedoch muß deren Verfaßer angemessen an den Einnahmen beteiligt werden. GRUR 1932, S. 653.

[32]) Art. 32 Abs. 2.

[33]) Liliencrons „Die Musik kömmt" sei als Beispiel angeführt für ein Gedicht, das schon als solches künstlerisch abgerundet ist, ohne durch Oscar Strauß's Vertonung erst als Couplet die gewollte Wirkung zu erreichen.

[34]) URG Art. 13, Cop. Act sect. 1 (2).

Im Kap. III. A. 2. a. wurde das Stattfinden der Bearbeitung vor Ablauf der Schutzfrist behandelt, die für den ursprünglichen Inhaber des Urheberrechts gilt. In diesem Falle ist der Bearbeiter nur berechtigt, seine Bearbeitung, die als neues, originelles Geisteswerk gewertet wird, zu vervielfältigen, wenn er nicht die ausdrückliche Erlaubnis des Urhebers desjenigen Werks erworben hat, auf dem die Bearbeitung fußt. Was für die Vervielfältigung gilt, ist im gleichen Maße auch für die übrigen Teilrechte des Urheberrechts anzuwenden (Verbreitung, Aufführung).

Unter diese, dem ursprünglichen Inhaber des Urheberrechts vorbehaltene Bearbeitung fällt die Uebersetzung,[35]) die Umwandlung einer Erzählung in ein dramatisches Werk[36]) (Opern- und Operettentext) oder Umarbeitung eines solchen in eine Erzählung,[37]) ferner die Bearbeitung eines Dramas in der Weise, daß das Produkt als Opern- oder Operettentext Verwendung finden kann.[38]) Auch Pantomimen oder ähnliche choreografische Werke, die in eine Erzählung umgewandelt werden (oder umgekehrt), wobei die Einzelzüge, in denen die Handlung verläuft, auch in der Erzählung (resp. Pantomime) übernommen wird.[39]) Die Parodie (Burleske etc.) ist keine Bearbeitung.

Als Hauptmöglichkeiten der Bearbeitung beim musikalischen Teil seien genannt: Reduzierung von Orchesterpartituren auf kleinere Instrumentengruppen oder auf das Klavier (Klavierauszug) oder der umgekehrte Vorgang.[40]) Verwandt mit der Bearbeitung ist die „freie Benutzung",

---

[35]) Art. 13 Ziff. 1, sect. 1 (2) a, Byrne v. Statist Co (1914) 1 K. B. 622. Rückübersetzung in die Sprache des Originals ist Verletzung des Urheberrechts am Original: Murray v. Bogue (1852) 1 Drew 353.

[36]) Sect. 1 (2) b, Bishop v. Viviana & Co, in „The Times", 15. Januar 1919, Corelli v. Gray (1913), 29. T. L. R. 570, Glyn v. Weston Feature Film Co (1916), 1 Ch. 261.

[37]) Sect. 1 (2) c.

[38]) Goldbaum 151.

[39]) Allfeld 169.

[40]) Chappel v. Columbia Grammophone Co (1914), 2 Ch. 745 C. A. Hier wird eindeutig festgestellt, daß die Orchestrierung einer Klavierbegleitung eines urheberrechtlich noch geschützten Werkes unrechtmässig ist.

solche Werke sind „Variationen über ein Thema", zwischen Bearbeitung und freier Benutzung pendelt die Form der Arrangements, Fantasien, Transkriptionen usw.

Isoliert steht die Schweiz mit Art. 15:[41]) das Urheberrecht an einem musikalischen Werk erstreckt sich nicht auf die freie Benutzung der Melodien, sofern dadurch ein neues selbständiges Werk geschaffen wird. Diese Bestimmung des „neuen selbständigen Werkes" dient als Freibrief für geistigen Diebstahl, der die kleinen Epigonenkomponisten bei ihren Raubzügen mit einem gesetzlichen Plazet schützt und nicht das Kunstschaffen fördert[42]) („Variationen über ein Thema"), da die Komponisten in der Regel doch Melodiegebilde längst gemeinfreier Tondichter zum Vorwurf eines Variationenwerkes nehmen; ein Blick auf das musikalische Schaffen von gestern und heute bestätigt dies. Die epigonalen Komponisten stehlen aus Mangel an Einfällen (Schlagerkomponisten), nun erhalten sie noch einen Freibrief für ihr Beginnen!

Hat ein Dritter das geschützte Werk bearbeitet, so kann er Anspruch erheben auf ein eigenes Urheberrecht an seiner Bearbeitung, er kann einen Eingriff des originalen Inhabers des Urheberrechts in diese Bearbeitung verwehren und verbieten. Doch hat er kein aktives Recht, diese Bearbeitung ohne Erlaubnis des ursprünglichen Urhebers zu vervielfältigen (oder aufzuführen resp. zu verbreiten).

Unter den Begriff der Wiedergabe fällt ebenfalls die Vervielfältigung auf mechanische Instrumente. Das URG 1922 schließt in das Wiedergaberecht ausdrücklich das Recht des ursprünglichen Inhabers des Urheberrechts ein, das Werk auf Instrumente zu übertragen, „die dazu dienen, es mechanisch vorzutragen oder aufzuführen, wobei diese Instrumente als Exemplare des auf sie übertragenen Werkes anzusehen sind", d. h. die Grammofonplatte ist

---

41) Das Gegenteil vom deutschen Art. 13, der gerade das verbietet, was die Schweiz gutheißt.

42) Sten. Bulletin des Ständerates 1920, S. 375. Die Ausführungen des Referenten Wettstein überzeugen nicht (Beispiel der Schuhmann'schen „Grenadiere" mit der Marseillaise).

das Exemplar, die Kopie.[43]) (Art. 13 Ziff. 2 und Schlußabsatz). Ferner gehört zum Recht der Vervielfältigung die Wiedergabe eines Werkes, mittelst der Kinematografie oder eines ihr verwandten Verfahrens. (Vgl. Art. 13 Ziff. 3). Bei dramatisch-musikalischen Werken dürfte hier vor allem der Tonfilm in Frage kommen, hier ist also der Filmstreifen Vervielfältigungsexemplar.

Die Cop. Act 1911 spricht vom ausschließlichen Recht, von einem literarischen, dramatischen oder musikalischen Werk irgend eine Platte (record), durchlochte Rolle (perforated roll) oder eine andere derartige Vorrichtung (contrivance) anzufertigen, durch die das Werk mechanisch aufgeführt oder vorgetragen werden kann. (Sect. 1 (2) d). Grammofon wie Tonfilm, die heute wirtschaftlich wichtigsten Vorrichtungen solcher Art, fallen unter diese Bestimmung der Akte. Immerhin sei schon hier erwähnt, daß die Cop. Act 1911 solche mechanischen Vorrichtungen im Gegensatz zum URG 1922 nicht als Kopien, sondern als Bearbeitungen betrachtet. Dies ergibt sich aus sect. 19 (1) über die im Kap. V. zu sprechen sein wird.

B. Das Recht der Verbreitung

1. Das Wesen der Verbreitung

Unter Verbreitung versteht die Wissenschaft die Verbreitung der Werkexemplare und ihre Ueberlassung zum Gebrauch, nicht also die Bekanntgabe mit ihrem Inhalt.[44]) Das URG 1922 folgt diesen Ansichten und spricht bei der Verbreitung vom ausschließlichen Recht des Urhebers, Exemplare des Werkes zu verkaufen, feilzuhalten oder sonst in Verkehr zu bringen. (Art. 12 Ziff. 2).

Wie schon mehrfach erwähnt, lautet der englische Ausdruck für Verbreitung „publication", die nach sect. 1 (3) als „Herausgabe von Werkexemplaren an das Publikum" definiert ist. Die Verbreitungsbefugnis bezieht sich also nicht etwa auf die literarische oder künstlerische Idee des

---

[43]) BGE 53 I 160, 326 Beretta 75/76.
[44]) Kohler 177, 179, Riezler 255 ff, Stobbe 55.

Urhebers, sondern auf ihren körperlichen Niederschlag in den Festlegungsexemplaren,[45]) daran lassen die beiden Gesetzestexte keinen Zweifel. Das deutsche Gesetz fügt in Art. 11 noch den Ausdruck „gewerbsmäßige Verbreitung" bei, um das ausgesprochen Materielle zu betonen. Auch wir verstehen unter Verbreitung etwas, das über die Sphäre des Persönlichen und Häuslichen hinausragt; das Ueberlassen des Exemplars an eine Person oder an deren engen Familienkreis ist sicher noch keine Verbreitung im gesetzlichen Sinne. Auch betonen beide Kodifikationen die Pluralbildung „Exemplare" (copies), d. h. es wird mehr als ein Exemplar zur Verbreitung benötigt. Die Verbreitung beginnt schon mit dem Feilhalten der Exemplare,[46]) Verkauf ist nicht notwendig, während das Uebersenden von Rezensionsexemplaren (Partituren und Texte) unserer Meinung nach noch keine Verbreitung darstellt[47]) im Gegensatz zu Freiexemplaren, die gratis in Umlauf gesetzt werden.[48]).

Weder das schweizerische noch das englische Gesetz verneinen, daß das *„Verleihen"* der Werkexemplare unter die ausschließliche Verbreitungsbefugnis fällt.[49]) Angesehene Autoren wie Kohler[50]) rechnen die Verleihung ebenfalls unter die Verbreitung, da es doch sicher für das Ver-

---

[45]) RGZ 63, S. 394, 69, S. 243.

[46]) Grundlegende Entscheidung White v. Geroch (1819), 2 B. and Ald. 298, das Feilhalten an der Theaterkasse ist Verbreitung, so auch GRUR 1908, S. 183.

[47]) Vgl. auch Copinger 39, a. A. Riezler 256. Auch gedruckte Werke können nicht der Verbreitung unterliegen, wenn sie den Vermerk tragen „als Manuskript gedruckt" und nur für einen beschränkten und bestimmten Personenkreis erschienen sind, z. B. nur für Bühnenleiter oder Berufskritiker. Wird jedoch dieser Kreis überschritten und das Werk gelangt zum Vertriebe, so fällt es unter die Bestimmungen der Verbreitung, daran ändert dann auch die Bestimmung „als Manuskript gedruckt" nichts. Allfeld 94, Goldbaum ThR 128.

[48]) Ueber „private circulation" siehe Drone 121 und Prince Albert v. Strange (1849) 2 DeG. and Sm. 652.

[49]) Wie es das deutsche Gesetz in Art. 11 ausdrücklich betont. Das englische spricht in sect. 2 (2) a von „verkaufen und vermieten".

[50]) 180, auch Riezler 257, Goldbaum 140, z. T. auch Dernburg 61, vgl. dazu Cahn-Speyer in GRUR 1929, S. 184.

breiten des Werkes juristisch keine Rolle spielt, ob dei Exemplare von den Betreffenden angekauft oder nur leihweise in Verkehr gebracht werden. Wirtschaftlich mag sich die Sachlage ändern,[51]) doch bildet dies für die umstrittene Begriffsbestimmung des Verbreitens keine Rolle. Ein dramatisch-musikalisches Werk ist verbreitet, wenn die Kopien des Originals (die Stimmen für das Orchester, die Rollen für die Darsteller) nur leihweise übergeben werden. Dies geschieht heutzutage sehr häufig, ein Theater z. B. mietet das Material leihweise (Partitur, Text- und Regiebuch) für eine oder mehrere Spielzeiten (seasons).

Ebenfalls umstritten ist die Frage der Beendigung der Verbreitung. Das URG 1922 betont: „in den Verkehr bringen", die Akte noch deutlicher: „Herausgabe an das Publikum". Das Ueberschicken der Werkexemplare vom Verleger an den Buchhändler ist nur Vorbereitung zur eigentlichen Verbreitungshandlung.[52]) Die Verbreitung darf erst als abgeschlossen gelten, wenn derjenige das Exemplar in den Händen hält, der das Werk seinem Inhalt entsprechend gebrauchen will: der Käufer oder Leiher des Klavierauszuges oder der Dramenrollen benützt solche Festlegungsexemplare der Geistesschöpfung zum Kennenlernen des Werkes. Der Verleger oder Verleiher verwendet die Kopien zu andern Zwecken.[53])

Eine arge Verkennung des Wesens der Verbreitung bedeutet es, das *Senden* eines Werkes vermittelst des Rundfunks als „Verbreitung ohne Vervielfältigung" anzusehen. Das URG 1922 und die Cop. Act 1911 enthalten beide noch nichts von dieser radiotechnischen „Verbreitung", wohl aber die BUe 1928[54]) in Art. 11 bis. Hier wird die Regelung der Radiosendung nicht den Landesgesetzgebern überlassen, sondern von der BUe bestimmt und eindeutig als Verbreitung angesprochen, deren Recht den Urhebern literarischer oder künstlerischer Werke ausschließ-

---

[51]) Für den Verleger und Händler, der darunter finanziell leidet.

[52]) Kohler 181, Riezler 257, Voigtländer-Fuchs 88.

[53]) Siehe Kohler Arch. 439 und Allfeld 143.

[54]) Vgl. „Ergebnisse der Urheberrechtskonferenz in Rom vom 7. Mai bis 2. Juli 1928 zur Revision der BUe", in GRUR 1928, S. 769 ff.

lich vorbehalten sei (Abs. 1). Verbreitung haben wir als Verbreitung von Festlegungsexemplaren definiert. Die Mitteilung des Inhalts ist nicht in die Verbreitung eingeschlossen, Verbreiten ist nicht ein Uebergang von Gedanken und Empfindungen auf andere, der geistige Inhalt des Werkes ist hier doch völlig ausgeschaltet.[55]). Man unterscheide: Verbreitung bezweckt das Vertrautmachen mit dem geistigen Inhalt eines Werkes, doch ist sie noch nicht die Verbreitung des Inhalts an sich. So ist auch die Radiosendung nicht Verbreitung, sondern ein Vortrag oder eine Aufführung.[56]) (Nach Art. 11 bis der BUe 1928 ist aber nicht nur die Rundfunksendung einer Studioaufführung eine Verbreitung, sondern auch die Sendung der Aufführung des dramatisch-musikalischen Werks aus dem Theater). Die Sendung will doch dem Hörerkreis in weitgehendem Maße den Eindruck der Aufführung wachrufen,[57]) es widerspricht dem Charakter der Verbreitung, die rundfunkmäßige Wiedergabe der Aufführung eines dramatisch-musikalischen Werks als Verbreitung und nicht als dessen Aufführung anzusehen.[58]) Es bedeutet aber auch eine Verkennung des dramatisch-musikalischen Werks, wenn Ratzkowsky[59]) die Sendung einer solchen Schöpfung als eine lediglich musikalische Aufführung betrachtet, „da der Text eine nebensächliche Rolle spiele". Dieses Vorurteil ist nicht auszurotten; der Klang der Musik ist bei der Rundfunkaufführung nur dann das allein Wesentliche, wenn der musikalische Teil gesondert aufgeführt oder der dramatische Teil gar nicht gesendet werden kann (wie beim choreografischen Werk). Andernfalls (Oper, Operette, Musik-

---

[55]) Im Gegensatz zu Tremblau in GRUR 1918, S. 17 ff, zustimmend auch Ratzkowsky 26 ff.

[56]) Neugebauer 152, Buser in „Verhandlungen des schweiz. Juristenvereins 1932", erstes Heft, 173a und BBl 1931 Bd. II, 696, ferner der deutsch-österreichische Entwurf zu einem Urheberrechtsgesetz, in GRUR 1932, S. 647, der Ausdruck „Verbreitung" ist abgeschafft.

[57]) Schäfer in GRUR 1925, S. 123.

[58]) Ebenso Neugebauer 149, Osterrieth in GRUR 1925, S. 265, a. A. Goldbaum 141, Allfeld 144, Hoffmann in GRUR 1926, S. 264, RGZ 113, S. 413.

[59]) 50/51 und die dort Zitierten.

drama usw.) bedeutet es eine üble Vergewaltigung des Textes, diesen einfach unterdrücken zu wollen und in laienhafter Weise auf das Nur-Musikalische abzustellen. Ob die Aufführung aus dem Studio oder aus einem Theater gesendet wird, ändert daran nichts.[60])

Auch ein englisches Urteil[61]) schließt die Rundfunksendung eines dramatisch-musikalischen Werkes (Operette) nicht unter das allgemeine Verbreitungsrecht, sondern unter das der Aufführung. Zudem wird die Rundfunkaufführung als eine öffentliche angesehen.

Wenn die BUe in Art. 11 bis Abs. 1 dem Urheber das ausschließliche Senderecht vorbehält, so macht sie diese Bestimmung wieder illusorisch in Abs. 2 desselben Artikels, der die Ausübungsbedingungen des im vorhergehenden Absatz genannten Rechts den Gesetzgebern der Unionsländer zu regeln überläßt, mit der Einschränkung, daß sich diese Bedingungen streng auf das Land beziehen, das sie erlassen wird. Die Schweiz hat bis heute davon noch keinen Gebrauch gemacht und die Vorteile der Urheber nicht durch eine Zwangslizenz entkräftet.[62])

2. Das Recht der ersten Veröffentlichung

Im Zusammenhang mit dem ausschließlichen Verbreitungsrecht sei das Recht der ersten Veröffentlichung einer Betrachtung gewürdigt. In der Einleitung dieses Kap. ist auf die betr. Stellen im URG 1922 und in der Cop. Act 1911 hingewiesen worden.[63])

Das Werk darf noch nicht veröffentlicht, d. h. noch nicht verbreitet worden sein. Dieses Recht steht dem ursprünglichen Inhaber des Urheberrechts ausschließlich zu. Was den Begriff der Oeffentlichkeit anlangt, sei auf Abschnitt C. dieses Kap. verwiesen.

Im übrigen hat die Bestimmung lediglich für das schweizerische Recht Bedeutung.

---

[60]) Vgl. Ratzkowsky 55.

[61]) Messager v. British Broadcasting Co (1927), 2 K. B. 543.

[62]) Buser, a. a. O. 191 a, 192 a, Bericht des Bundesrates zum sog. Postulat Valloton in BBl 1931, Bd. II, 676.

[63]) Art. 12 Ziff. 4 und sect. 1 (2).

Dieses Recht der ersten öffentlichen Mitteilung bleibt nicht am konkreten Werk kleben. Der Textdichter einer Oper kann dem Journalisten ein Interview gewähren, in dem alle Einzelheiten seines noch unveröffentlichten Werks geschildert sind. Nach dem Grundsatz des getrennten Urheberrechts ist er jedoch nicht berechtigt, dasselbe auch über den musikalischen Teil auszusagen (hier käme auch nur eine musikalische Fachschrift in Frage, deren Lesepublikum mit den fachtechnischen Ausdrücken vertraut ist). Die Urheber der beiden Teile dürfen über ihr Teilwerk das Wesentliche öffentlich mitteilen, über den Teil des andern Urhebers nur allgemein gehaltene Mitteilungen, die nichts Bestimmtes über den Charakter und Typus des unveröffentlichten Werks vermuten lassen können. Das interne Verhältnis zwischen den beiden Autoren bleibt immer vorbehalten, die künstlerische Zusammenarbeit wird unwillkürlich zu einer Lösung führen, die diese Frage der öffentlichen Mitteilung klarstellen wird: das Interesse des gemeinsam geschaffenen Werkes, das der Oeffentlichkeit noch vorenthalten ist, bestimmt hier die Antwort. Ist diese öffentliche Mitteilung, die sich nicht als Vervielfältigung oder Verbreitung darstellt, einmal erfolgt, so darf jeder beliebige Dritte auch dasselbe tun.[64])

Wenn nach englischem Recht das ausschließliche Recht der Verbreitung übertragen wird, so schließt dies das Recht der ersten Veröffentlichung nach sect. 1 (2) in sich. Es dürfte auch hier nach den Grundsätzen der bona fides wie der „fairen" Handlungsweise geurteilt werden.

Voraussetzung ist nach beiden Rechten, daß das Werk entstanden, nicht erst geplant ist. In diesem Falle dürfen die etwa gemachten Angaben (z. B. in einem Interview) veröffentlicht werden, ohne das Recht des zukünftigen Urhebers zu verletzen.

C. Das Recht der Aufführung (performance)

Das URG 1922 spricht vom ausschließlichen Recht des Urhebers „das Werk öffentlich vorzutragen, aufzuführen

---

[64]) Vgl. damit Allfeld 149.

oder vorzuführen". (Art. 12, Abs. 3). Die Cop. Act. 1911 vom ausschließlichen Recht, das „Werk aufzuführen[65]) oder im Falle eines Vortrages öffentlich vorzutragen". (Sect. 1 (2).

Dem Urheber steht das ausschließliche Recht der öffentlichen Aufführung für Werke der Tonkunst wie für dramatische Werke in gleicher Weise zu. Im Gegensatz zur Vervielfältigung haben wir bei der Aufführung, dem Vortrag und der Vorführung eine unkörperliche Wiedergabe vor uns, als Wiedergabemittel dienen hier Akustik und Optik.[66])

1. Der Vortrag

Das URG 1922 kennt neben der Aufführung noch den Vortrag und die Vorführung. Wir unterscheiden einen Vortrag[67]) im engern und im weitern Sinne:

1. Unter Vortrag im *engern* Sinne verstehen wir Ansprachen, Reden und auch Predigten.

2. Unter Vortrag im *weitern* Sinne das Vermitteln eines Werks, das zur sinnlichen Erscheinung für das Ohr gebracht wird,[68]) ohne daß ein optisches Moment hinzutritt. Dies kann mit Hilfe der Sprache, des Wortes oder des Tones geschehen, sei es durch mündliche Wiedergabe (Rezitation, „Gesangsvortrag") oder durch ein Instrument (Klavier, Violine) oder aber durch mechanische Instrumente.

Die Bezeichnung „Vortrag" kann leicht irreführend sein, gerade die populären Benennungen des „Klavier-" oder „Gesangsvortrags" dürfen nicht als Begriffsmerkmale aufkommen: der Musiker z. B. kann unter „Vortrag" eine qualitative Bewertung dieses „Klavier-" oder „Gesangsvortrags" verstehen, Grund genug, solche Gebilde des Sprachgebrauchs auszumerzen und beim „Vortrag" eines Liedes von seiner „Aufführung" zu sprechen.

---

[65]) Ueber performing rights, siehe Neilson v. Horniman (1909), 26 T. L. R. 188, C. A., Serra v. Famous Lasky Film Service, Ltd. (1922) 127 L. T. 109, C. A.

[66]) Vgl. GRUR 1932, S. 563.

[67]) Definition der „lecture" in sect. 35 (1)

[68]) Allfeld 157.

Dies haben sowohl das URG 1922 und die Cop. Act 1911 getan, ohne daß sich die Benennung „Aufführung" restlos einprägen will.[69]) Ein dramatisch-musikalisches Werk kann natürlich niemals vorgetragen, sondern nur aufgeführt werden.

Eine Ausnahme bildet die mechanische Aufführung. Eine solche wird im URG 1922 Art. 17 Abs. 1 genannt, ebenso in Art. 13 Ziff. 2, doch besteht hier der Passus „das Werk mechanisch vorzutragen oder aufzuführen". Das Gesetz wird sich selbst untreu, es dürfte aber bei der Aenderung des Entwurfes im Ständerat der Begriffsunterschied von „Aufführung und Vortrag" nicht stark in die Wagschale gefallen sein.[70]) Beide Begriffe werden im Gesetz gleich behandelt, so daß man ruhig von der „Aufführung mittelst mechanischer Instrumente" reden darf.

Die Cop. Act 1911 reiht die Wiedergabe durch mechanische Instrumente unter die Aufführung, lediglich die Wiedergabe eines „Vortrags im engern Sinne" zieht sie auch bei der mechanischen Wiedergabe unter den Begriff des Vortrags.[71])

2. Die Vorführung

Die Vorführung ist die unkörperliche optische Wiedergabe eines *Films*. Dies kann auch auf den Tonfilm angewendet werden, da das primäre Moment des Tonfilms doch das optische ist. Der technische Vorgang als solcher spielt hier keine Bedeutung, auch beim Tonfilm läuft nicht immer ein Tonstreifen, sondern oft ein der Grammofonplatte ähnliche Vorrichtung.

Anders liegt die Sache nach der Cop. Act 1911, die den Film (cinematographic production) zu den dramatischen Werken rechnet, sofern die Anordnung des Bühnenvorganges oder die Verbindung der gezeigten Begebenheiten

---

[69]) Leider verharrt z. B. auch Heberlein 15 noch auf der Bezeichnung „Vortrag" aus Gründen, die durch den populären Sprachgebrauch gerechtfertigt seien.

[70]) Sten. Bulletin des Ständerates 1920, S. 374, des Nationalrates, S. 267.

[71]) Vgl. BUe Art. 11 und 13.

(also auch z. B. eine sog. „Wochenschau") dem Werk einen originellen Charakter verleihen.[72])

In unserm Falle ist nur die Möglichkeit des dramatischen Werks gerechtfertigt, da doch der *dramatische* Stoff des dramatisch-musikalischen Werkes verfilmt oder ein neuer Stoff desselben Charakters geformt wird, als Beispiel sei die Tonfilmoper oder -operette genannt. So liegt denn bei der Wiedergabe des Films stets eine Aufführung vor.[73])

(Zur Ergänzung sei beigefügt, daß der Film, der nicht die aufgezählten Erfordernisse eines dramatischen Werks erfüllt, nur als Serie von Fotografien Schutz beansprucht).

Die BÜe 1928 ersetzte in Art. 14 Abs. 1 die Stelle „Aufführung durch die Kinematografie" durch: „Vorführung"; diese Aenderung ist insofern wichtig, als Art. 14 die Beschränkung durch territoriales Recht nicht erlaubt, während die „Aufführung" dramatisch-musikalischer Werke durch die Gesetzgeber der Länder eingeschränkt werden kann. (Art. 11 Abs. 4).

3. Die Aufführung

Goethe traf des „Pudels Kern", wenn er die Aufführung umschrieb als „eine Tätigkeit, die den Dichter erklärt, ergänzt und verbessert". Vervielfältigung und Aufführung sind Vermittler von Ideen und Träger des geistigen Verkehrs; doch bleibt die Vervielfältigung an die Materie gebunden, während die Aufführung zum *Idealgut* emporsteigt und sich von der Materie befreit, im Gedanken- und Gefühlsleben des Zuhörers und Zuschauers neue Tore öffnet und Richtungen weist, ohne in der Außenwelt etwas Sichtbares zu hinterlassen.

Die Vervielfältigung kann zerstört, als Materie vernichtet werden; die Aufführung besteht gar nicht mehr nach ihrer

---

[72]) Sect, 35 (1) und Barstow v. Terry (1924), 2 Ch. 216, das Aufführungsrecht schließt das Verfilmungsrecht in sich.

[73]) In sect. 35 (1) aus der Definition der „Aufführung" = ... eine Wiedergabe vermittelst irgend eines mechanischen Instruments. Copinger 250, Halsbury 1909, par 431. Glenville v. Selig Polyscope (1911), 27 T. L. R. 554. auch Karno v. Pathé Frères (1909), 100 L. T. 269, Fenning Film Service v. Wolverhampton Cinemas (1914), W.N. 338.

Beendigung. Die Vervielfältigungsexemplare können beliebig unter sich vertauscht werden, der Gedankeninhalt bleibt doch stets derselbe.[74]) Einzelne Aufführungen unterscheiden sich nach ihrem Wert: das Theater, das eine seichte Operette fünfhundertmal herunterspielt, erlebt ebensoviele Aufführungen von unterschiedlichem Wert. Jede Aufführung trägt ihr eigenes Gesicht zur Schau.

a) Als Mittel der Aufführung dient beim dramatisch-musikalischen Werk der szenische Apparat mit all seinen Bestandteilen und Requisiten (die je nach Gattung und Stil des Werkes verschieden ausfallen) und die Instrumente für die Aufführung des musikalischen Teils. Je künstlerischer die Darstellung, desto einfacher und unwichtiger der Apparat und das Beiwerk der Szene, es sei nur an das Theater der Griechen, an das Shakespeares oder Wagners[75]) erinnert: an Höhepunkte der Kunst und des Theaters.

Weil das Individuum das ureigentliche Mittel der Aufführung bleibt, der Virtuose Mensch und nicht technische Hilfsmittel, so trägt auch jede Aufführung veränderten und individuellen Charakter, deshalb kann jede Aufführung ein- und desselben Werkes beim Hörer andere Empfindungen hervorrufen.[76])

Die Aufführung sei definiert als diejenige Darstellung eines Werkes, das mit den *Mitteln seiner Wesensart* in sinnliche Erscheinungsform gebracht wird; die Aufführung eines dramatisch-musikalischen Werks wird stets visuell oder akustisch wahrnehmbar sein (Radioaufführung), gewöhnlich mit Auge *und* Ohr.[77])

Eine Vorlesung mit verteilten Rollen ist keine Aufführung, dagegen wohl, wenn die szenische Handlung stattfindet, das szenische Beiwerk der Kulissen und Kostüme

---

[74]) Opet, 285, 289.

[75]) Besonders in den Plänen des Genfers Adolphe Appia, die teilweise vom Basler Stadttheater (1926) ausgeführt wurden.

[76]) Opet 290.

[77]) Goldbaum ThR 3, 34, Allfeld 152, Wächter 331, Gierke 800, Riezler 285, Copinger 186, Drone 553 ff.

Sect. 35 (1): Aufführung bezeichnet jede auf das Gehör wirkende Wiedergabe des Werkes sowie jede sichtbare Darstellung der in einem Werke enthaltenen dramatischen Handlung.

aber fehlt. Ist die Bedingung der Aufführung vorhanden, lesen resp. singen die Darsteller ihre Rollen von den Vervielfältigungsexemplaren ab, so dürfte der Rahmen der Aufführung gleichwohl gewahrt sein. Auch die Aufführung mit Marionetten (bei verteilten Rollen und Singstimmen) ändert nichts am Aufführungscharakter.[78]) Nur das dramatische Werk und das Werk der Tonkunst können aufgeführt werden, nicht der Roman oder das Epos. Der sog. Musikroman[79]) ist eine willkürlich gewählte Bezeichnungsart für ein Opernwerk, dessen Textform mit einem Roman nichts zu tun hat.

b) Das ausschließliche Recht des Urhebers bezieht sich nur auf die öffentliche Aufführung. Einer Aufführung im privaten Kreis kann sich der Urheber nicht widersetzen. Darin gehen schweizerisches wie englisches Recht einig.

Der schillernde Begriff der *Oeffentlichkeit* ist infolge seiner relativen Deutung schwierig zu umschreiben. Im Gegensatz zur Vervielfältigung beschränkt sich die Aufführung auf dasjenige Publikum, das ihr beiwohnt; wenn sie auch andern Personen zugänglich gemacht werden soll, muß die Aufführung wiederholt werden.[80]) Kriterium ist nun, wann dieses der Aufführung beiwohnende Publikum als „Oeffentlichkeit" gilt. Ganz ohne Einfluß bleibt die Entgeltlichkeit der Aufführung für die Abgrenzung der Oeffentlichkeit, maßgebend ist vielmehr eine qualitative und quantitative Sichtung des Publikums. Es scheint genügend, wenn es sich um eine nichtbestimmbare Menge handelt, nicht erforderlich ist, daß eine Mehrzahl unbestimmter Personen vorhanden sei.[81]) Allgemein wird der Begriff des Oeffentlichen dem des Häuslichen gegenübergestellt. Nun ist aber dieses Begriffsmerkmal dehnbar, Kohler[82]) nimmt mit Recht an, daß eine Aufführung bei einem Börsenkrösus, der eine Menge Menschen persönlich eingeladen hat, nicht

---

[78]) Kohler AutR 371.

[79]) z. B. Charpentiers „Louise".

[80]) Opet 286.

[81]) Dernburg 68, Kohler 185, Kohler AutR 239 ff, Riezler 285, Goldbaum 64, Halsbury 1909, par. 409, Anm. b.

[82]) Arch. 390 (im Gegensatz zu Schuster 224).

mehr als private Aufführung anzusehen sei. Die Aufführung vor geladenen Gästen ist nur dann wirklich privat, wenn die Geladenen zum Einladenden in näheren familiären oder gesellschaftlichen Beziehungen stehen, so daß der Kreis der Anwesenden nicht als bloß mehr oder weniger zufällig zusammengewürfelter, sondern, wie Allfeld sagt,[83]) „ein in sich geschlossener ist". Dies dürfte nicht mehr der Fall sein, wenn die Geladenen eine gewiße Zahl überschreiten.

Eine Aufführung in Vereinen sollte unserer Ansicht nach in den meisten Fällen als öffentlich gelten, da doch Einladung und Vereinszugehörigkeit allein noch keine abgrenzende Bindung ausmachen,[84]) es müßte denn sein, daß nur Aktivmitglieder in strenger Exklusivität Zutritt hätten. Im Zweifelsfalle und bei Ueberschreitung einer gewißen Anzahl von Vereinsmitgliedern sollte stets zugunsten der Oeffentlichkeit entschieden werden, da die Zugehörigkeit zum Verein nicht immer genau untersucht werden kann. Die Frage wird gerade in der Schweiz mit ihrer Unmasse von Vereinen, und in England bei der starken Verbreitung der Klubs, für den Urheber sehr wichtig und bedeutungsvoll. In einem neuen englischen Entscheide[85]) steht u. a. Folgendes: „Wenn eine Aufführung öffentlich sein soll, so muß sie anders sein als häuslich oder privat, d. h. eine Aufführung, zu der die Oeffentlichkeit frei zugelassen wird, sei es mit oder ohne Bezahlung und ohne Unterschied der Person, oder sei es ohne Auswahl oder Ausschließlichkeit. Im weitern Maße bleibt dies stets eine Frage des einzelnen Falls: Anzahl und Klasse der Personen, die eingeladen wurden oder die ein Recht hatten, anwesend zu sein, sowie das Ausmaß des Schadens (der dem Urheber zuwachsen könnte) sind Faktoren, die füglich in Betracht gezogen werden müssen". Eine Aufführung in einem Klub von mehr als tausend Mitgliedern ist als

---

[83]) 155.

[84]) Goldbaum ThR 6, Voigtländer-Fuchs 94.

[85]) Harms (Incorporated) and Chapell & Co v. Martans Club (1927), 1 Ch. 526, C. A.

öffentlich anzusehen.[86]) Es herrscht kein Zweifel, daß eine Aufführung in einer Kirche im Rahmen des Gottesdienstes öffentlich ist; in England ist dies anerkannt[87]) im Gegensatz zur Schweiz. Wie erwähnt, ist auch eine Rundfunkaufführung öffentlich, da sich ja jeder Radioabonnent anschließen kann,[88]) eine englische Entscheidung der Law Courts bestätigt dies.[89]) Die Aufführung selbst kann also öffentlich sein, ohne daß der Ort der Aufführung selbst öffentlich ist.[90]) (Man denke an die Fälle öffentlicher Aufführung vor Geladenen oder im Senderaum für Rundfunk). Eine Ausnahme macht das englische Recht in sect. 2 (3), nach der das Recht des Urhebers verletzt ist, wenn jemand in gewinnsüchtiger Absicht (private profit) die Benützung eines Theaters oder eines andern Vergnügungsetablissements zur öffentlichen, ohne Erlaubnis des Inhabers des Urheberrechts veranstalteten Aufführung gestattet, es sei denn, er habe nicht gewußt, oder aus keinem annehmbaren Grunde wissen können, daß die betreffende Aufführung in Mißachtung des Urheberrechts unternommen wurde. Wer also das Theater etc. gratis überläßt,[91]) handelt der sect. 2 (3) nicht zuwider, wohl aber, wenn er das Theater wohl gratis überläßt, von den Darstellern aber eine festgesetzte Summe als Miete oder einen Anteil am Profit erhält oder erhalten soll (wenn auch in der Tat kein Profit daraus resultiert). Diese Bestimmung wälzt die Verantwortung auf den Theaterpächter und dergl. ab, der auch als Beklagter sein Nichtwissen um die Verletzung des Urheberrechts zu beweisen hat.[92]) Der Begriff des „andern Vergnügungsetablissements" (place of other entertainment) darf nicht

[86]) vgl. auch den alten Entscheid Duck v. Bates (1884), 12 Q. B. D. 79 und 13 Q. B. D. 843, Copinger 174, Drone 627/68, Halsbury 1909, a. a. O.

[87]) auch GRUR 1930, S. 420.

[88]) Droit d'auteur, 1925, S. 35 ff.

[89]) Messager v. British Broadcasting Co, 2 K. B. 543.

[90]) Goldbaum 64.

[91]) sei er Eigentümer, Pächter oder Mieter desselben.

[92]) In der aufgehobenen Cop. (musical compositions) Act 1888 wurde dem Kläger die Beweislast aufgebürdet, sect. 3. - Ein neuer Entscheid: Performing Right Society, Ltd. v. Mitchell and Booker (Palais de Danse), Ltd. (1924), 1 K. B. 762.

zu eng gefaßt werden, Copinger[93]) nimmt als wesentlich an, daß die Aufführung *stattfinde:* durch diese Tatsache kann auch eine Scheune zu einem solchen Ort werden und ihr Eigentümer oder Pächter etc. eher sein Nichtwissen um die Rechtsverletzung beweiskräftig gestalten als der Pächter eines Ortes, der zur Aufführung vorbestimmt ist. Man muß also folgern, daß eine Aufführung zum Zwecke der Wohltätigkeit ohne jeden Gewinn der Erlaubnis des Urhebers nicht benötigt.[94])

c) Eine Kernfrage des Aufführungsrechts am dramatisch-musikalischen Werk ist die, ob bei vollendetem Werk das Drama als solches von seinem Verfasser und die Musik als solche vom Komponisten allein zur Aufführung gebracht werden darf. Nach der Struktur der beiden behandelten Rechte muß man dies bejahen. Dem Komponisten, und nur diesem, steht es frei, seinen eigenen Teil am Gesamtwerk aufzuführen, wobei aber keine Silbe des Textes (z. B. bei der Oper) gesungen werden darf. Dasselbe gilt für den Verfasser des dramatischen Teils. Es ist juristisch wohl denkbar, daß z. B. der Operntext ganz ohne Musik aufgeführt wird (sei es unverändert, verändert oder als Bearbeitung) oder die Musik ohne Text. Dies unkünstlerische Beginnen wird stets die Lücke, die der Wegfall des einen Teils hervorruft, empfinden lassen. (Eine Ausnahme bildet vielleicht die Musik zu gewissen choreografischen Werken, doch sei an das Beispiel Stravinskys erinnert, dessen Balletmusiken erst dann in Weißglut leuchten, wenn der choreografische Teil die Musik stützt). Ein dramatisch-musikalisches Werk wird in den meisten Fällen ein Bühnenwerk sein, es behält aber auch bei konzertmäßiger Aufführung den Charakter des Bühnenwerks bei,[95]) die Aufführung des musikalischen Teils in konzertmäßiger Darbietung stempelt diesen Teil wohl zu einer reinen Schöpfung der Tonkunst, aber dennoch: Opernmusik bleibt Opernmusik, gleichgültig, ob der Komponist die Singstim-

---

[93]) 178.

[94]) vgl. die verpönte „Wohltätigkeitsklausel" ähnlichen Inhalts des Bundesgesetzes von 1883, Art. 11, Ziff. 10.

[95]) RGZ 80, S. 74, GRUR 1914, S. 54.

men von Instrumenten spielen lassen oder das Werk sonstwie in eine andere Instrumentalfassung kleide oder ob dies ein Dritter (Bearbeiter) besorge. (Szenen, die in der Bühnendarstellung infolge der erläuternden Szenencharakterisierung der Musik von großer Wirkung sind, verblassen bei Konzertaufführung vielfach ins Farblose, als Beispiel eines neuzeitlichen Werkes sei der Auftritt des „Ochs" im „Rosenkavalier" erwähnt[96]). Die künstlerische Zusammengehörigkeit beider Teile drängt sich immer wieder auf.

Trotzdem sehen wir, wie das Recht seine Trennung konsequent durchführt, es geht sogar so weit, daß beide Teile getrennt aufgeführt werden können. Folglich bedarf es zur Aufführung des Gesamtwerks der Erlaubnis der Inhaber des ausschließlichen Urheberrechts sowohl am dramatischen wie am musikalischen Teil. (Ist einer dieser Teile in Miturheberschaft entstanden, so bedarf es der Einwilligung beider Miturheber zur Aufführung[97]).

Wir können nun nach schweizerischem wie nach englischem Recht annehmen, daß zwischen den Urhebern der einzelnen Teile ein Gesellschaftsvertrag vorliegt, nach dem die Aufführungsgestattung untern den Uurhebern intern geregelt ist.

Es gibt drei Lösungsmöglichkeiten für die Aufführungsgestattung, die die Autoren unter sich abmachen können:[98])

1. Die Aufführungsgestattung hängt vom vereinigten Willen der Urheber des dramatischen und des musikalischen Teils ab.
2. Die Aufführungsgestattung ist allein in das Belieben des Urhebers am musikalischen Teil oder
3. allein in das Belieben des Urhebers am dramatischen Teil gestellt.

Auch wenn keine Abmachung zwischen den Urhebern der beiden Teile vorliegt, so müssen doch zur Aufführungsgestattung die Inhaber des Urheberrechts an beiden Teilen

---

[96]) Klavierauszug des „Rosenkavalier" in der Edition Fürstner, S. 42 ff.
[97]) Schreyer 35, Voigtländer-Fuchs 69, Riezler 59.
[98]) Opet 326.

die Erlaubnis geben. Interne Abmachungen sind für Drittpersonen nicht bindend. Dies trifft nach englischem Recht zu.[99])

Das URG 1922 schafft nun (in Anlehnung an Art. 28 Abs. 2 des deutschen Gesetzes) eine Ausnahme in Art. 34. Handelt es sich um eine öffentliche Aufführung eines musikalischen Werkes mit Text, so gilt Dritten gegenüber der Inhaber des Aufführungsrechts am musikalischen Teil als befugt, die Aufführungserlaubnis auch für den Text zu erteilen.[100])

Als „musikalisches Werk mit Text" gilt das dramatisch-musikalische Werk mit Einschluß aller komponierten Lieder für eine oder mehrere Singstimmen, jedoch mit Ausnahme gewisser choreografischer Werke. Diese gehören auch in diese Gattung, wenn sie schriftlich festgehalten und ihre Handlung derartig ausführlich beschrieben ist, daß dieses Schriftwerk ein anschauliches Textbuch für den Choreografen und Pantomimen darstellt, der sich denn auch an diese Anweisungen hält (z. B. Korngolds „Schneemann").

Unser Gesetzgeber trennt bekanntlich das dramatisch-musikalische Werk, in diesem Falle wirft er jedoch beide Teile wieder zusammen, nicht etwa um das Werk als Einheit aufzufassen, bewahre nein, sondern aus *Mißachtung* vor der Gilde der Librettisten gibt er dem Komponisten eine gesetzliche Vertretungsmacht, die jede Willensmeinung des Textdichters unterdrückt, die einen qualitativen Unterschied zwischen Text und Musik zieht und jenen als minderwertig betrachtet. Man glaubt noch in jenen Zeitläufen zu stecken, da drittrangige Literaten Texte im Nebenberuf schrieben und die Komponisten das Libretto nur als „Vehikel für die Entfaltung ihrer Piècen erblickten".[101]) Wenn Kohler schon vor beinahe fünfzig Jahren in dieser Bestimmung (die im alten deutschen Gesetz analog lautete) „einen Ueberrest aus alter Zeit, der künftig verschwinden muß" geißelt,[102]) so ist ein solcher Artikel, wie ihn das URG 1922 aufstellt, in unsern Tagen geradezu kunstfeindlich zu nennen,

---

[99]) Copinger 85.
[100]) BBl 1918, Bd. III, 639, 640.
[101]) Kohler Arch. 350.
[102]) Kohler, ebenda, Opet 330.

nachdem doch sattsam bekannt ist, daß bei dramatisch-musikalischen Werken der Text eine eben so große, wenn nicht eine größere Rolle spielt als die Musik. Dies sei gesagt: eine Schöpfung mit schlechtem Libretto rettet auch die herrlichste Musik nicht vor dem Versinken in den Staub des Vergessens, während bei einem Werk mit brillantem Text die Musik wohl geringern Wert haben kann: Das Werk, sei es nun Oper, Musikdrama oder Operette, überdauert Generationen. Beispiele und Beweise würden Seiten füllen. Schon lange vor unserm Bundesgesetz schuf ein Dichter vom Range Hofmannsthals [103]) Libretti hochliterarischer Prägung wie „Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos", „Frau ohne Schatten" etc, die doch das allgemein verbreitete Vorurteil Lügen strafen sollten, wenn man nicht die Wucht und Macht des Textbuches bei den großen Musikdramatikern aller Zeiten verfolgen will (Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Verdi). Auch heute gesellen sich Dichter wie Georg Kaiser, Franz Werfel, Stefan Zweig, John Galsworthy und Bernhard Shaw wie der Schweizer Ramuz („Die Geschichte vom Soldaten") unter die Librettisten. Und trotzdem diese unerhörte Mißachtung und einseitige Bevorzugung, die Platz greift, ob der Dichter vom Vertonen seines Textes unterrichtet ist oder nicht.[104]) Als Motivierung dieses Art. 34 wirkt die Begründung, daß man den Veranstaltern der Aufführung nicht zumuten könne, sich das Recht der Aufführung von beiden Inhabern des Urheberrechts geben zu lassen,[105]) da der Librettist woanders wohnen könne als der Komponist, geradezu lachhaft. Diese „praktischen" Gründe wiegen die schweren

---

[103]) Strauß-Hofmannsthal, S. 29, Strauß an H: „Sie sind der geborene Librettist, in meinen Augen das größte Kompliment, da ich es für viel schwerer halte, eine gute Operndichtung zu schreiben, als ein schönes Theaterstück". Der Ausspruch Voltaires: „Was zu dumm ist, gesprochen zu werden, singt man" darf heute nicht mehr als zwingend gelten!

[104]) Riezler 289, Petzl 14, BBl 1918, Bd. III, 639; Kohler 288 und Arch. 352/53, auch Goldbaum 201 sind mit Recht anderer Ansicht. Sie beschränken die Fälle auf die Zusammenarbeit von Textdichter und Komponist.

[105]) Sten. Bulletin des Ständerates, S. 429.

aesthetischen Bedenken nicht auf, sie widersprechen dazu noch dem juristischen Grundsatz der Trennung des dramatisch-musikalischen Werks in höchst unlogischer Weise. Wenn in Wirklichkeit das Anwendungsgebiet des Art. 34 beschränkt ist, da die Urheber ihre Rechte durch Vermittler (Aufführungsagenten) übertragen lassen,[106]) so bleibt doch die Einstellung des Gesetzes gebrandmarkt. Abs. 2 des Art., der das interne Verhältnis zwischen den Urhebern vorbehält, ist dahin auszulegen, daß der Dritte, der das Aufführungsrecht am musikalischen Teil erwirbt, ohne weiteres geschützt ist, wenn ihm der Inhaber des musikalischen Aufführungsrechts auch das für den Text gewährt hat.[107])

Nach schweizerischem Recht (Art. 34) gestattet der Komponist allein die Aufführung des dramatisch-musikalischen Gesamtopus, wie die des musikalischen Teils. Für die Aufführung des dramatischen Parts ohne Musik ist (vorbehältlich einer etwaigen internen Abmachung) allein der Textdichter zuständig.

Ueberschreitet der Komponist seine Befugnisse durch Gestattung einer Aufführung, die die Interessen des Dichters schädigen könnte, so ist dieser völlig machtlos im Falle des früher behandelten Art 32, wonach ohne des Textdichters Einwilligung Texte vervielfältigt werden können, wenn sie zusammen mit der Komposition aufgeführt werden, sofern sie nicht ihrer Art nach dazu bestimmt sind, in Musik gesetzt zu werden. Andernfalls ergibt sich eine Haftung des Komponisten aus dem internen Vertragsverhältnis oder bei Komposition des Textes ohne Wissen des Dichters aus dessen ausschließlichem Vervielfältigungsrecht:

---

106) Goldbaum 200, ausführlicher in ThR 187. Neben diesen Agenturen gewinnen die Genossenschaften der Autoren und Tonsetzer stets größere Bedeutung. Diesen Genossenschaften oder Gesellschaften werden von ihren Mitgliedern alle Aufführungsrechte übertragen. Da auch die Verleger solchen Gesellschaften angehören können, sind die Autoren als der finanzschwächere Teil jenen gegenüber gewöhnlich im Nachteil. Vgl. die Aufzählung dieser Gesellschaften bei Heberlein 72 ff. (Die drei deutschen Gesellschaften der GEMA, GDT und AKM haben sich seit 1931 zusammengeschlossen).

107) Sten. Bulletin des Ständerates 1920, S. 429.

eine Aufführung ohne Vervielfältigung des Textes ist beinahe ein Ding der Unmöglichkeit.[108])

Wenn nun ein Teil der Gesamtschöpfung gemeinfrei wird, d. h. seine Schutzfrist abgelaufen ist, so bedeutet das nicht etwa, daß zur Aufführung des Gesamtwerks nur noch die Gestattung beim Inhaber des Urheberrechts des noch nicht freien Teiles eingeholt werden muß, während der andere Teil der Erlaubnis gleichsam nicht mehr bedarf: dies ist bloß der Fall, wenn der betr. gemeinfreie Teil getrennt aufgeführt wird. Das Gesamtwerk aber darf nur aufgeführt werden, wenn der Urheber des noch geschützten Teiles seine Einwilligung gibt. Dies gilt für das englische wie schweizerische Recht in gleicher Weise.

Es kann nun der Fall eintreten, daß der musikalische Teil gemeinfrei wird, nicht aber der Text.[109]) Dann darf auch das Ganze — wie der Text allein — nur mit Zustimmung des Textdichters aufgeführt werden, Art. 34 ist demnach ausgeschaltet.[110])

Unter den „musikalischen Teil" fällt natürlich auch in diesem Falle die Ouvertüre oder ein sonstiges, von keinem Text begleitetes Vorspiel wie alle ähnlichen Szenen-, Tanzevolutions- oder Zwischenaktmusiken, also nicht bloß nur diejenigen musikalischen Stellen, denen der dramatische Text unterlegt ist.

Es wäre verfehlt, nach dem Erlöschen des musikalischen Urheberrechts und dem Weiterbestehen des Urheberrechts am Text die Verfügungsbefugnis des Textdichters am Gesamtwerke als ein neu erwachsenes Recht, das der Textdichter vorher nicht hatte, zu definieren.[111]) Der Textdichter besaß dieses Recht seit der Entstehung seines Schaffensproduktes, nur übte er das Recht nicht aus, sondern der Komponist als sein gesetzlicher Vertreter. Nun ist er aber berechtigt und verpflichtet, sein Recht auszuüben.

---

[108]) Allfeld 274.

[109]) z. B. die Opern des Schweizers Hans Huber.

[110]) das erwähnte „Carmen"-Urteil in GRUR 1908, S. 183 ff, 1905, S. 377. Aehnlich das Urteil über Meyerbeers „Afrikanerin" in GRUR 1906, S. 290/91.

[111]) Hoffmann in GRUR 1911, S. 270 ff.

Im URG 1922[112]) treffen wir noch die Bestimmung, daß Zitate in literarhistorischen, kritischen oder wissenschaftlichen Arbeiten (vgl. Art. 26 Ziff. 2) ohne Erlaubnis des Inhabers des Aufführungsrechts öffentlich vorgetragen oder aufgeführt werden können, sofern sie in Verbindung mit dem öffentlichen Vortrag der die Wiedergabe enthaltenen Abhandlung stattfinden. (Vgl. das über das erlaubte Zitat in diesem Kap. A. 1. Ausgesagte).

Die Cop. Act 1911 kennt kein Analogon zu dieser Klausel, dafür in sect 2 (2) VI. die Erlaubnis des öffentlichen Vorlesens oder Vortragens (recitation) eines innerhalb normaler Grenzen gehaltenen Auszuges aus einem veröffentlichten Werk durch eine Person. Man darf diesen Ausdruck „recitation" unter den Begriff der Aufführung stellen,[113]) er kann „Vortrag im engern Sinne" oder Rezitation oder geradezu Aufführung bedeuten im Gegensatz zum bloßen Vorlesen. Bedingung ist ein veröffentlichtes Werk und *eine* handelnde Person. Singen ist ausgeschlossen.[114]) Diese Person kann z. B. aus einem dramatisch-musikalischen Werk Stücke des Librettos oder der Musik vortragen, solange diese Bruchteile innerhalb vernünftiger Grenzen bleiben, d. h. auch bei einem kurzen Werke (Einakter, Sketch mit Musik) nie das Ganze umfassen. Es soll sich um „Ausschnitte aus dem Werk" handeln, solche sind natürlich bei einem epischen Werk umfassender als bei einer dramatischen Schöpfung.

d) „Wo blieben Apollo und die Musen, als man Art. 28 in der Bundesversammlung beriet?", kann man mit Dernburg[115]) fragen, wenn man im URG 1922 liest, daß, wer zur öffentlichen Aufführung eines herausgegebenen musikalischen oder dramatischen Werks berechtigt ist, dieses

---

112) Art. 31 Ziff. 1.

113) Copinger 163, vgl. Hanfstängl v. Empire Palace (1894) 3 Ch. 109, insbes. 116 für das alte Recht.

114) In diesem Zusammenhang sei angeschlossen, daß das Monodrama unserer Meinung nach auch zu den Bühnenwerken gehöre als die Urgattung des Dramas. Gleicher Ansicht Opet 36, a. A. Kohler Arch. 383, Riezler 284, Allfeld 151.

115) 192, wo er die Tonwerke als unzulänglich geschützt betrachtet.

für die Zwecke der Aufführung abkürzen oder in anderer, vom Original abweichender Form entweder selbst wiedergeben oder sich eine solche Wiedergabe herstellen lassen kann, wenn auch nur unter einer, später noch zu erörternden Bedingung.

Es dürfte nach englischem Recht (wenn auch nicht besonders erwähnt) und nach englischer Praxis ebenfalls statthaft sein, bei der Aufführung eines dramatisch-musikalischen Werkes *kleine Aenderungen* vorzunehmen, um Schwierigkeiten zu beheben, die sich bei Gelegenheit der Aufführung zeigen, ohne daß damit das Geisteswerk des Urhebers angetastet wird.[116]) Es ist z. B. unmöglich, daß eine Bühne den Wagner'schen „Tristan" in der vorgeschriebenen Stärke der Instrumentalbesetzung aufführen kann, sie darf sich also mit einer oder zwei Harfen begnügen anstatt mit deren sechzehn. Es wird die Aufgabe des Kapellmeisters oder des Regisseurs sein, als Sachwalter des Werkschöpfers zu dienen und Kleinigkeiten am Werke auszufeilen ohne dessen Charakter irgendwie anzutasten. Sonst gelangen wir bereits in das Gebiet der Bearbeitungen. So ist es beispielsweise ein anerkannter internationaler Gebrauch, ein Werk der Tonkunst, sagen wir den musikalischen Teil einer Arie, zu transponieren, d. h. die Stimmlage zu verändern um diese dem Interpreten anzupassen. Dies hat sich im Laufe der Jahrhunderte eingebürgert, obwohl jede Tonart ihren besondern Charakter hat; ein Werk der Tonkunst wirkt auf das Gefühl (und was ist die Musik anderes als eine Angelegenheit des Gefühls!) bewußt oder unbewußt verschieden, ob es im harten, festlich-frohen C-Dur erklingt oder eine halbe Sekunde höher im schwelgerisch-schwärmerischen und weichen Des-Dur. Gerade beim dramatisch-musikalischen Werk lauscht der Komponist die Stimmungen und Charakterisierungen des dramatischen Teiles ab, er versucht sie in seiner Tonsprache wiederzugeben und wählt dafür eine besondere Farbe seiner Tonarten-Palette. Die Praxis des Konzert- und Theaterbetriebes kann diese Absicht des Komponisten leider wieder

---

[116]) Goldbaum 121, Chantman-Luck 5: das Werk soll ohne Zustimmung des Autors nicht in seinem materiellen Bestande geändert werden.

zunichte machen und durch ihr Gewohnheitsrecht einen Eingriff in das Persönlichkeitsrecht des Urhebers vollziehen, ohne daß dieser sich verletzt fühlen darf. Und so muß sich der Urheber dieses oder jenes Teils noch andere geringe Veränderungen und Ausfeilungen gefallen lassen, die durch Anforderungen der Aufführungspraxis erheischt werden.[117]) Sonst gilt für die Aufführung dasselbe wie bei der Vervielfältigung: das ausschließliche Recht ist unverändert übertragbar, es darf nicht substantiellen Veränderungen unterzogen werden, betreffen sie nun dessen Titel oder Inhalt. Dieses Aenderungsverbot wahrt den Urheber vor Verschandelungen seiner Schöpfungen und schützt seine Persönlichkeit.

Nun schlägt der Art. 28 eine tiefe Bresche in dieses Persönlichkeitsrecht des Urhebers. Er trägt einem Begehren der schweizerischen Musik- und Gesangvereine Rechnung[118]) (aus den Jahren 1896 und 1897), die ein gesetzliches Plazet wollten für Aenderungen, die längst Gewohnheitsrecht geworden (z. B. Transponieren der Stimmlage). Nun schüttet Art. 28 das Kind mit dem Bade aus und gestattet dem Aufführungsberechtigten, das Werk „abzukürzen" oder in einer Form wiederzugeben, „die vom Original abweicht". Diese Begriffe sind dehnbar und bedeuten, daß durch die Aufführung das Ansehen, der künstlerische Kredit des Urhebers schwer geschädigt werden kann. Eine solche „rohe Vorschrift"[119]) schützt den Dilettanten und Pfuscher, aber nicht den produktiven Künstler, dem doch vor allem Schutz zukommen sollte. Er erlaubt Aufführungen mit Mitteln, die dem Werke in keiner Weise gewachsen sind, anstatt „Hände weg" befiehlt er „Greif zu": Schmieren und Liebhabertheater werden ja geradezu ermuntert, ihre Aufführung nicht nach dem Werke zu richten, d. h. in vielen Fällen auf eine Aufführung zu verzichten, sondern das Werk zuzustutzen und zu verschandeln. Nicht vergebens wünschte

---

[117]) Goldbaum ThR 150.

[118]) BBl 1918, Bd. III, 663, Wyß 120.

[119]) Kritik des schweizerischen Entwurfs von Goldbaum in GRUR 1919, S. 146.

eine Eingabe des „Schweizerischen Tonkünstlervereins" die *Streichung*[120]) dieses Artikels, der Aufführungen sanktioniert, die das Geisteswerk des Schöpfers in keiner Weise mehr repräsentieren, sondern voll willkürlicher und persönlicher Aenderungen und Entstellungen sind. Trotzdem hängt der Name des Urhebers als Schöpfer über einer derartigen kulturellen Untat, die dem Publikum einen falschen Eindruck von Werk und Verfasser verschafft und beide ohne Schuld in ein schiefes Licht setzt. Eine Milderung besteht einzig im *Vorbehalt*, in der Bedingung, daß der Aufführende vom Berechtigten ein vollständiges Exemplar des Werks bezogen habe, also Partitur (oder bei Nichtbestehen einer solchen, was bei Operetten Regel ist, den Klavierauszug mit Instrumentalsatzangaben) und ein Textbuch, und daß er die übrigen zweckdienlichen Exemplare im freien Handel nicht erhalten kann.

Betreffs der Aufführung mittelst mechanischer Instrumente[121a]) sei im URG 1922 auf Art. 21 verwiesen, nach dem eine öffentliche Aufführung mit solchen Instrumenten ohne weiteres zuläßig ist, wenn die Erlaubnis zur Mechanisierung freiwillig oder durch Zwangslizenz erfolgt ist. (Es sei auf die Art. 17-20 verwiesen, die bei Behandlung der Zwangslizenz berührt werden).

Nach sect. 1 (2) und 35 (1) steht dem Inhaber des Urheberrechts das ausschließliche Recht zu, die öffentliche Aufführung mittelst mechanischer Instrumente zu gestatten. Das Recht der Aufführung mit solchen Instrumenten ist nicht verschieden vom Aufführungsrecht mit andern Arten, so daß die Uebertragung des Aufführungsrechts auch das Aufführungsrecht mit mechanischen Instrumenten in sich schließt, es sei denn, dies sei in ausdrücklicher Weise nicht mit eingeschlossen.[121])

---

[120]) Sten Bulletin des Nationalrates 1922, S. 295.

[121a]) Die Frage der mechanischen Instrumente ist hier dem Begriff der „Aufführung" untergeordnet, so daß sie im folgenden Kapitel unter den Gesichtspunkten der Zwangslizenz wiederum behandelt wird. Diese Teilung der Frage ergibt sich aus der primären Rolle der Begriffe „Aufführung" und „Zwangslizenz".

[121]) Copinger 259.

Was die Rechte des Erwerbers des Aufführungsrechts betrifft, so ist er, vorbehältlich einer andern Abmachung, im Zweifel zu einer beliebigen Zahl von Aufführungen berechtigt. Wenn er das nötige Stimmen- und Rollenmaterial nicht erhalten kann, so darf er dieses aus dem Textbuch und der Partitur selbst herstellen[122]) (vgl. Art. 28 des URG 1922) und diese Vervielfältigung zur Aufführung verwenden, nicht aber zu andern Zwecken (wie Verbreitung). Der Erwerber des Aufführungsrechts ist berechtigt, wenn keine andere Vereinbarung vorliegt, die Rollen zu besetzen, über die Inszenierung und was damit zusammenhängt zu verfügen. Doch hat er sich an die Angaben des Werkes zu halten, die Heldentenorpartie soll nicht vom lyrischen Tenor gesungen werden, die Anforderungen des Opus müssen nach der „Leistungsfähigkeit des Unternehmens" erfüllt werden.[123])

e) Das Recht der Aufführung kann auch zur Pflicht werden. Dies ist nach Kohler[124]) der Fall, wenn das Werk zur ausschließlichen Aufführung oder gar zur Uraufführung[125]) erworben wurde. Allgemein ist anzunehmen, daß der Erwerber eines Aufführungsrechts dieses Recht erlange mit dem Willen, das Werk aufzuführen. So darf man diesen Willen sicher zur Pflicht erweitern, damit der Urheber nicht durch eine Laune des Aufführungsberechtigten um künstlerische und finanzielle Erfolge gebracht werde. Eine Ausnahme bildet stets die Vereinbarung unter den

---

[122]) Riezler 387, Wächter 319 ff, Opet 368.

[123]) Kohler 348, Petzl 35 und die Anmerkung von Richard Strauß in den „Münchner Neuesten Nachrichten (24. IX. 1910): „. . . es fehlt dem Autor jegliche Kompetenz über die Art der Ausführung und Ausnutzung des Werkes; es ist vollständig dem Ermessen der Bühnenleitung überlassen, das Werk gut oder schlecht auf die Bühne zu stellen . . . kurz das Werk ist ganz der Gnade oder Ungnade des Bühnenleiters, dem Theaterkassier oder dem blinden Zufall oder allen möglichen — richtiger gesagt unmöglichen — „Rücksichten" überlassen, die weder mit dem Kunst- noch Kassenwert eines Werks etwas zu tun haben".

[124]) 356, Bock 67.

[125]) In Berlin wurde ein Singspiel „Die Mitschuldigen" (nach Goethe) vom Gericht zu einer Aufführung nach der Generalprobe gezwungen (14. III. 1923).

Kontrahenten oder eine Aenderung der Umstände (Bankerott des Theaters usw.). Ueber die *Zahl der Aufführungen* läßt sich nichts Bindendes feststellen, man nimmt an, daß mit einer einmaligen Aufführung die Pflicht des Aufführenden erschöpft sei. Anders bei der Uraufführung,[126]) besonders wenn das Werk einen vollständigen Mißerfolg erleidet. Muß noch einmal der Versuch gewagt werden, um das Werk zu retten oder sein und seines Verfassers Ansehen noch mehr zu verunglimpfen? Die Frage ist heikel, wenn man bedenkt, daß Standartwerke wie „Tannhäuser" und „Fledermaus" anläßlich ihrer Uraufführungen katastrophale Niederlagen erlitten. Es erscheint aber billig, das trotz eklatanten Mißerfolgs das Werk noch einmal aufgeführt werden sollte, um seine Wirkung auf ein neues Publikum zu erproben. Fällt das Opus wieder durch, dann wird es bei starken künstlerischen Werten früher oder später dennoch siegen, andernfalls war das Publikum für das Dargebotene nicht reif genug oder die vox populi gerecht.

Der Erwerber des Urheberrechts ist dem Urheber gegenüber zu Gegenleistungen verpflichtet. Der Urheber hat Anspruch, jeder Aufführung seines Werkes unentgeltlich beiwohnen zu können,[127]) und zwar auf einem angemessenen Platz. Die territorialen, oft gewohnheitsrechtlichen Gebräuche divergieren in der Großzügigkeit der Platzzubilligung und der Gewährung von Freibillets an den oder die Verfasser. Bei Uraufführungen oder einer wichtigen (territorialen) Erstaufführung hat der Verfasser (od. die Verfasser) das Recht, sich bei Applaus auf der Bühne zu zeigen. Eine Pflicht kann allerdings daraus nicht erwachsen.[128]) *Hauptgegenleistung* ist die Bezahlung eines finanziellen Entgelts an den schöpferischen Geist. Die Form

[126]) Kohler 350 konstituiert eine Pflicht zu dreimaliger Aufführung, vgl. auch Goldbaum ThR 147. Ferner sei festgelegt, daß das Wort „Uraufführung" eine Einmaligkeit bedeutet. Es existieren keine sog. territorialen „Uraufführungen" („Schweizerische Uraufführung". „Süddeutsche Uraufführung" etc.), daran vermögen auch die Reklametricks geschäftstüchtiger Theaterpraktiker nicht zu rütteln.

[127]) Riezler 388, Allfeld 122.

[128]) Goldbaum ThR 162.

dieser Gegenleistung kann in zwei Systemen geregelt sein:[129])

1. *Honorarsystem*, d. h. der Autor (oder die Autoren) wird (werden) mit einer festen Zahlung abgefunden, die durch die Parteivereinbarung bei Gestattung der Aufführung festgesetzt wird. Diese Zahlung kann einmalig oder für jede veranstaltete Aufführung normiert sein. Die Exempla aus der Musik- und Theatergeschichte sind Legion, daß ein Meister der Töne mit einigen Dukaten abgespeist wurde und der Textdichter vielfach — überhaupt nichts erhielt.[130]) Dieses System dürfte heute eine selten gewordene Ausnahme sein.
2. *Tantièmesystem*, d. h. der Autor erhält vom Kassenertrag der Bruttoeinnahme[131]) einer jeden Aufführung des Werkes einen prozentualen Anteil, dessen Höhe durch Verabredung unter den Kontrahenten des Aufführungsvertrages, durch lokale Bühnenregulative (heute selten) oder durch Tarifvertrag geregelt ist.

Der juristische Unterschied zwischen den beiden Systemen ist gekennzeichnet durch den abweichenden Charakter der Zahlung. Beim Honorarsystem ist sie ein unmittelbares Entgelt der Leistung des geistig Schaffenden, beim Tantièmesystem ist sie Gewinnanteil aus einer, durch den Aufführungsvertrag zwischen „Autor und Unternehmer begründeten Sozietät".[132])

Für die Tantièmeberechnung an Bühnenwerken gilt zwischen dem deutschen Bühnenverein (dem auch die deutschschweizerischen Theater angeschlossen sind) einerseits und dem Verbande deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten sowie der Vereinigung der Bühnenverleger anderseits als zwingender Tarif für ihre Mitglieder die Bestimmung, daß die Tantième 10 % der Bruttoeinnahmen beträgt, sofern das Werk allein den Abend ausfüllt oder als abendfüllend angenommen ist, $7^1/_2$ %, sofern es gemein-

---

[129]) Vor allem Bock 73 ff. und Opet 353.

[130]) Zu Mozarts Zeiten erhielt der Komponist die Summe von 100 Dukaten, siehe Mozartbiografie von Schurig, II. Bd. S. 308.

[131]) Goldbaum ThR 156.

[132]) Opet 354.

schaftlich mit einem Einakter aufgeführt wird, 5 %, sofern es gemeinschaftlich mit einem Zweiakter aufgeführt wird und $2^1/_2$ %, sofern es gemeinschaftlich mit einem Dreiakter oder drei Einaktern oder einem Zweiakter und einem Einakter aufgeführt wird.[133]) Auch in England ist die Bezahlung von 10 % das Uebliche.

Art. 7 Abs. 3 des Bundesgesetzes von 1883 setzte zwangsweise fest, daß die Tantième den Betrag von 2 % der Bruttoeinnahmen der betr. Aufführung nicht übersteigen dürfe,[134]) eine unerhörte Klausel, die dem schweizerischen Schaffen im Auslande uneinträglich war. Das URG 1922 hat sich einer derartigen Geringschätzung der geistigen Arbeit glücklicherweise enthalten und basiert auf dem Prinzip der Vertragsfreiheit.

Ueber die Frage der Verteilung der Tantième unter die verschiedenen Autoren eines dramatisch-musikalischen Werks findet sich keine Vorschrift in den Gesetzen. Es ist Sache der Beteiligten, die Lösung unter sich zu erstreben. Betrachten wir die Frage vom Verfasser des dramatischen Teiles aus: dieser kann einfürallemal mit einer runden Summe abgefunden werden oder einen prozentual bestimmten Teil der Tantième erhalten. Dies wird stets eine Abmachung nach den obligationenrechtlichen Beziehungen der Partner des zwischen den Autoren bestehenden Gesellschaftsvertrages sein.[135])

Wir haben gegen den geringen Schutz des dramatischen Teils der Gesamtschöpfung angefochten und versucht, dessen große ästhetische Bedeutung für das dramatisch-musikalische Werk hervorzuheben. Deshalb und aus der künstlerischen Mit-Urheberschaft des Gesamtkunstwerkes ist auch hier wieder eine ungerechte Spaltung zu bedauern. Bei Mit-Urheberschaft würden beiden Teilen aus dem Gesamthandsverhältnis *gleiche Ansprüche* zufließen.[136]) (Solches gilt

---

[133]) Abgedruckt bei Goldbaum.

[134]) Reichel im Droit d'auteur 1893, S. 62, erklärt die niedere Tantième in der Schweiz damit, daß es nur „wenige selbständige Schweizer Autoren gäbe". (!)

[135]) Kohler Arch. 355.

[136]) Kohler Arch. 368 und Goldbaum 57 befürworten dies ebenfalls.

natürlich bei Miturhebern am einzelnen Teil, also bei zwei oder mehreren Textdichtern usw.).

Nehmen wir den Fall Verga-Mascagni in der „Cavalleria rusticana" als Schulbeispiel.[137]) Ohne die dramatisch außerordentlich knappe und effektvolle Unterlage des Verga'schen Dramas (das schon früher erfolglos als Operntext verwendet worden war!) hätte Mascagni niemals den Riesenerfolg erzielen können; das verdeutlicht das Betrachten der Cavalleria-Partitur ohne Textbeifügung und Mascagnis fernere künstlerische Entwicklung. Nun wurde aber Vergas Drama nicht von diesem selbst als Opernlibretto umgewandelt, sondern von zwei Bearbeitern. Durch Gerichtsspruch sind die Einkünfte zwischen Komponist und Textdichter in zwei gleiche Hälften geteilt worden, ersterer erhielt 50 %, die Textdichter wurden so behandelt, daß Verga und die Librettisten zu gleichen Teilen berechtigt, d. h. daß letztere wie eine Person anzusehen sind und zusammen, wie Verga allein, 25 % der Einkünfte beziehen. Kohler geht zu weit, wenn er Verga, Mascagni und den beiden Librettisten je einen Drittel zubilligen will, dies bedeutet eine allzu hohe Entlöhnung für die Bearbeitertätigkeit der Librettisten. Es dürfte aus praktischen wie künstlerischen Gründen gerecht sein, daß beide Teile gleiche Ansprüche erhalten, daß aber bei einem Kollektiv von Textdichtern diesen ein Gesamthandsverhältnis an ihren 50 % zukommt, sonst kann der Komponist bei einer großen Zahl von Textautoren erdrückt werden. Wie wäre der nach Kohler gebildete Fall für den Komponisten verderblich, wenn z. B. ein Roman vorliegt, dieser von Dritten dramatisiert und das Drama wieder von andern Autoren als Libretto bearbeitet wird! Gewöhnlich bezieht aber der Komponist mehr als 50 % der Tantième.[138])

An den Notenvervielfältigungen mit unterlegtem Text ist der Textautor beteiligt, bei nichtunterlegtem Text ist dies gewöhnlich nicht der Fall.

---

[137]) Teilweise abgedruckt in Droit d'auteur 1891, S. 71 und bei Kohler Arch. 356 ff. Vgl. Art. 5 und 6 des alten italienischen Urheberrechtsgesetzes von 1882. Röthlisberger 153.

[138]) Komponist bekommt in der Regel 60 %, die restlichen 40 % teilen sich unter die Buchautoren. Goldbaum 157.

KAPITEL V.

Die Zwangslizenz

Gegen den Urheberschutz läßt sich eines einwenden: der Oeffentlichkeit wird durch den Willen des Inhabers des Urheberrechts das Kunstwerk hintangehalten, das persönliche Interesse des Urhebers geht dem *Gesamtinteresse* der Kunstwelt und des Publikums vor. Als Beispiel sei Wagners „Parsifal" zitiert: nach des Komponisten Willen durfte dieses Bühnenweihfestspiel nur in Bayreuth aufgeführt werden. Solange der Schutz an Wagners Werken dauerte, mußte dieser Wille in den Ländern der Berner Konvention respektiert werden. Trotzdem wurde „Parsifal" in New-York, in einem Nicht-Unionsland, schon vor Ablauf der Schutzfrist aufgeführt, da die Partitur vervielfältigt und in Amerika auch verbreitet wurde. So wurde ein Aufführungsverbot, der Bannstrahl aus Bayreuth, von den amerikanischen Gerichten aufgehoben.[1])

a) Ein solcher Fall[2]) mag den Gesetzgeber der Cop. Act 1911 bewogen haben, sect. 4 aufzunehmen: Wird irgendwann nach dem Tode des Urhebers eines schon veröffentlichten oder öffentlich aufgeführten Werkes (sei es literarischen, dramatischen oder musikalischen Charakters) dem Rechtsausschuß der Privy Council (Privatkabinett) eine Klage eingereicht, wonach der Inhaber des Urheberrechts am Werk sich geweigert habe, dasselbe neuerdings zu veröffentlichen oder eine Wiederveröffentlichung zu gestatten oder auch dessen öffentliche Aufführung zu erlauben, sodaß dem Publikum das Werk entzogen wird, dann kann der Inhaber des Urheberrechts aufgefordert werden, eine Lizenz (vgl. Kap. III. C. 3) zur Wiedergabe oder öffentlichen

[1]) Kohler in GRUR 1919, S. 1 ff.
[2]) Copinger 101 ff.

Aufführung des Werkes zu gewähren, und zwar je nachdem in der Fassung oder unter den Bedingungen, die vom genannten Rechtsausschuß für angemessen erachtet werden.

Das betr. Werk muß schon einmal öffentlich aufgeführt oder veröffentlicht worden sein, und zwar zu Lebzeiten und mit ausdrücklicher Einwilligung des Inhabers des Urheberrechts.[3]) Will der Urheber die Aufführung stattfinden lassen, aber nur an einem bestimmten Ort („Parsifal"), so gilt dies als Weigerung. Im übrigen ist sect. 4 beinahe unverändert aus der Cop. Act 1842[4]) übernommen als eine Bestimmung, die in praxi noch nie Anwendung fand und lediglich als Schreckmittel gedacht ist.[5]) Ob diese Klausel auch auf ausländische Werke Anwendnug finden würde, ist sehr unwahrscheinlich, da der Ausländer nicht der Rechtssprechung der Privy Council untersteht.[6])

Im Zusammenhang mit der Schutzfrist kennt die Akte noch eine Zwangslizenz in sect. (3) 2. Darnach wird es nicht als eine Verletzung des Urheberrechts an einem veröffentlichten Werk angesehen, wenn dasselbe zum Verkaufszweck irgendwann nach Ablauf von fünfundzwanzig Jahren seit dem Tode des Urhebers (oder von dreißig Jahren seit dem Tode des Urhebers, wenn es sich um ein zur Zeit der *Annahme* dieses Gesetzes noch geschütztes Werk handelt) vervielfältigt wird. Dagegen hat derjenige, der das Werk wiedergibt, zu beweisen, daß er seine Absicht zur Wiedergabe schriftlich in der vorgeschriebenen Form mitgeteilt und nach den aufgestellten Vorschriften dem Inhaber des Urheberrechts selbst oder auf dessen Rechnung für die von ihm verkauften Exemplare eine Tantième bezahlt hat, die zu 10 % von dem für die Veröffentlichung festgesetzten Preis berechnet wird.

Zur Ausführung dieser Section hat das brititische Handelsministerium am 7. Juni 1912 ein Reglement,[7]) die Copyright Royalty System (General) Regulations 1912, erlassen.

---

[3]) Vgl. sect. 35 (2).
[4]) sect. 5, siehe auch Halsbury 1909, par. 390.
[5]) Oldfield, sect. 4.
[6]) Copinger 102, Scrutton 194.
[7]) Statutory Rules und Orders, 1912, Nr. 532, rule 2, 3, 4.

Dieses enthält alle Einzelheiten und Formvorschriften über die Mitteilung der beabsichtigten Wiedergabe und fordert in der Notiz an den Inhaber des Urheberrechts Auskunft über:

1. Name und Adresse der Person, die die Vervielfältigung beabsichtigt,
2. Name des Werks und eine Beschreibung, um dieses zu identifizieren, wenn dies notwendig ist,
3. Art der Wiedergabe,
4. Preis der beabsichtigten Veröffentlichung,
5. Frühestes Datum, an dem die Kopien zuerst dem Käufer vorgelegt werden können.

Die Notiz muß spätestens einen Monat vor Ausstellen der Kopien zum Kauf dem Inhaber des Urheberrechts durch eingeschriebenen Brief (registered post) übermittelt werden, wenn sein oder seines Agenten Name und Adresse in Erfahrung gebracht werden kann. Sonst trifft der Spezialfall von rule 3 (a) ein mit Bekanntgabe in der amtlichen „London Gazette". Rule 4 ergeht sich in ausführlichen Anleitungen über Bezahlung der Tantième mittelst gummierter Zettel, vorbehältlich einer gegenteiligen Uebereinkunft. Diese Zettel werden auf den Werkexemplaren aufgeklebt und an einem „vernünftig gelegenen Ort" im Vereinigten Königreich, den der Inhaber des Urheberrechts anzugeben hat, von demjenigen bezogen, der die Wiedergabe beabsichtigt. Je nach dem Preis des Werks wird die Anzahl dieser Zettel bemessen sein, die die Tantième verkörpern.

Eine Aufführung des Werks ist in dieses System der Zwangslizenz nicht eingeschlossen, sondern nur die Vervielfältigung.

Dem URG 1922 ist eine derartige Zwangslizenz unbekannt. Das Bundesgesetz von 1883 enthielt sie bekanntlich in Art. 7 in schroffer Weise, der bundesrätliche Entwurf von 1918 ebenfalls, wenn auch erheblich abgeschwächt, in Art. 16 und 17, die nach langen Debatten in der Bundesversammlung[8]) gestrichen wurden.

[8]) Sten. Bulletin des Ständerates 1920, S. 392 und des Nationalrates 1922, S. 269.

b) Dagegen kennt das URG 1922 eine Zwangslizenz bei der Uebertragung durch mechanische Instrumente. Der Sinn des Art. 17 ist:[8a]) Hat der Inhaber des Urheberrechts eines *musikalischen* Werkes die Uebertragung auf mechanische Instrumente erlaubt, so kann jeder, der im Inland eine gewerbliche Niederlassung besitzt, gegen Bezahlung einer angemessenen Vergütung ebenfalls eine solche Erlaubnis beanspruchen, sobald die mechanischen Instrumente vertrieben werden oder das Werk in anderer Weise herausgegeben wird (Abs. 1). Diese erstmalige Uebertragungserlaubnis braucht nicht besonders erteilt zu werden, sie kann sich infolge gänzlicher Uebertragung des Urheberrechts ergeben (Ab. 2). Die Erlaubnis ist beim Urheber oder seinen Erben oder, falls das Recht der Uebertragung auf mechanische Instrumente unbeschränkt an einen Dritten übergegangen ist, bei diesem einzuholen; sie ist aber nur wirksam für das Inverkehrbringen der Instrumente im Inland und die Ausfuhr nach Ländern, in denen das Werk keinen Schutz gegen solche Uebertragung genießt (Abs. 3).

Was die gewerbliche Niederlassung im Inland betrifft, so kann diese Bedingung erweitert werden für Angehörige des Auslandstaates, der Gegenrecht gewährt. Dasselbe gilt für die Ausfuhr nach diesen betreffenden Ländern (Abs. 4).

Sect. 19 (2) stellt analog fest, daß, wenn der Inhaber des Urheberrechts eines *musikalischen* Werks der Herstellung von mechanischen Instrumenten zugestimmt hat, jedermann solche mechanischen Vorrichtungen im Gebiet, das der Cop. Act. unterstellt ist, vornehmen kann (sect. 19 (2) a). Voraussetzung ist nur, daß der Betreffende seine Absicht zur Herstellung der mechanischen Vorrichtungen in vorgeschriebener Weise kundgegeben und dem Inhaber des Urheberrechts selbst oder auf seine Rechnung gemäß den aufgestellten Vorschriften die auf alle von ihm verkauften Instrumente entfallenden Gebühren bezahlt hat (19 (2) b).

Zum bessern Verständnis dieser Klausel verweist sect. 19 (6) auf einen weitern Erlaß des britischen Handelsministeriums, auf die Copyright Royalty System (Mechanica

---

[8a]) Beretta 83—94 ergeht sich in ausführlichen Erörterungen darüber.

Musical Instruments) Regulations 1912.[9]) In rule 2 findet sich die Vorschrift über die Form der *Kundgabe* (notice). Diese muß enthalten:

1. Name und Adresse der Person, die die mechanische Vorrichtung zu verfertigen beabsichtigt,
2. Name des musikalischen Werks, das wiedergegeben werden soll und der Name des Autors (wenn bekannt) und (sofern es nötig erscheint) eine Beschreibung zur hinreichenden Identifizierung des Werks,
3. Art der Vorrichtung, auf der das musikalische Werk wiedergegeben wird (Grammofonplatten, Musikrollen oder -zylinder usw.),
4. Die gewöhnlichen Detailverkaufspreise der betr. Vorrichtungen und die Höhe der Tantième an jeder Vorrichtung hinsichtlich des musikalischen Werks,
5. Frühestes Datum, an dem die Vorrichtung dem Käufer angeboten werden kann,
6. Ob auf derselben mechanischen Vorrichtung noch irgend ein anderes Werk wiedergegeben werden soll.

Diese Kundgabe hat mindestens zehn Tage vor Ausstellen der Vorrichtungen zum Kauf dem Inhaber des Urheberrechts durch eingeschriebenen Brief übermittelt zu werden, wenn sein oder seines Agenten Name und Adresse bekannt sind. Können diese nicht eruiert werden, trifft nach rule 3 (b) der Fall der Bekanntgabe in der „London Gazette" ein.[10])

Neben dieser Kundgabe hat derjenige, der die Uebertragung auf mechanische Instrumente vornehmen will, noch ein *Ansuchen* (inquiry) an den Inhaber des Urheberrechts zu richten (sect, 19 (5), dessen Form in rule 6 und 7 der Regulations fixiert ist. Der Inhalt des Ansuchens enthält neben dem Namen des Werks und dem des Gesuchstellers die Aufstellung der Tatsache, daß eine mechanische Uebertragung schon stattgefunden habe, auf welche Art und Weise,

---

[9]) Statutory Rules and Orders, 1912, Nr. 533.

[10]) Rule 3 stimmt mit Ausnahme eines erweiterten Schlußsatzes, der in der Anzeige der „London Gazette" jede Anzahl von musikalischen Werken miteinander abzudrucken gestattet, mit rule 3 der Copyright Royalty System (General) Regulations 1912 überein.

eine Beschreibung der betr. Vorrichtung und, sofern bekannt, deren Handelsmarke. Ferner die Frage, ob diese frühere Uebertragung auf mechanische Instrumente mit dem Willen des Berechtigten erfolgt sei oder nicht.

Antwortet der Inhaber des Urheberrechts nicht innerhalb der festgesetzten Frist auf das Ansuchen, so darf jeder, der das Ansuchen vorschriftsgemäß richtete, die Bewilligung zur Herstellung solcher Vorrichtungen als erteilt betrachten. Die Frist zur Antwort beträgt:

1. Falls das Ansuchen mit eingeschriebenem Brief spediert wurde, sieben Tage nach dem Datum, da das Ansuchen von der Post dem Empfänger überbracht wird.
2. Falls das Ansuchen in der „London Gazette" (aus den bekannten Gründen) inseriert werden mußte, sieben Tage nach dem Datum dieser Bekanntgabe.[11])

Wenn der Betreffende solche mechanischen Instrumente herstellen darf, so schließt diese Ermächtigung nicht in sich, daß am wiedergegebenen Werk Aenderungen oder Kürzungen willkürlich angebracht werden dürfen, es sei denn, der Inhaber des Urheberrechts habe früher die Herstellung von Vorrichtungen gestattet, die derartige Veränderungen oder Kürzungen enthalten haben; oder solche Aenderungen usw. seien zur Uebertragung des Werkes vernünftigerweise notwendig.[12]) Der Ausdruck „vernünftigerweise" (reasonable) soll nicht derart weitgehend interpretiert werden, um dem Fabrikanten willkürliche Eingriffe in das Persönlichkeitsrecht des Werkschöpfers zu gestatten.

Wir sehen, daß beide Gesetze ausdrücklich nur von *„musikalischen Werken"* sprechen. Die dramatisch-musikalischen sind darin nicht eingeschlossen. Nach dem URG 1922 Art. 18 gilt die Person, deren Erlaubnis für die Uebertragung des musikalischen Werkes einzuholen ist, Dritten gegenüber als befugt, die Uebertragung auch des „zum musikalischen Werk gehörenden Textes" zu gestatten. Vorbehalten bleibt das Rechtsverhältnis zwischen dieser Person

---

[11]) Rule 8 der Regulations.

[12]) Sect. 19 (2) I, Chappell & Co v. Columbia Gramophone Co (1914), 2 Ch. 124, 2 Ch. 745, C. A.

und der am Texte Berechtigten. Diese Vertretungsbefugnis ist analog derjenigen des Aufführungsrechts in Art. 34.

Das englische Recht kennt diese bekanntlich nicht, dafür eine solche für die Uebertragung auf mechanische Instrumente, entsprechend Art. 18. Gemäß sect. 19 (2) II wird angenommen, das Werk der Tonkunst umfasse auch alle diejenigen Werke, die mit ihm so eng verbunden sind, daß sie einen Teil desselben bilden. Praktisch bezweckt diese Bestimmung dasselbe wie Art. 18, nur ist ihr der Vorbehalt für das interne Verhältnis zwischen dem an der Musik und dem am Text Berechtigten unbekannt. Sie geht also weiter als Art. 18 und verschmelzt zu diesem Zwecke Musik und Gesangstext.

Art. 19 fügt ergänzend bei, daß die Erlaubnis zur Uebertragung auf mechanische Instrumente auch beansprucht werden kann, wenn der Urheber des musikalischen Werks gestorben ist ohne je eine solche Uebertragung gestattet zu haben. Dasselbe gilt für den dazugehörigen Text. (Art. 17 und 18 finden entsprechende Anwendung). Bei Nichteinigung der Parteien über die Erteilung der Erlaubnis zur Uebertragung eines Werks auf mechanische Instrumente entscheidet nach Art. 29 der Richter. Wohnt ferner der Beklagte nicht im Inland, so ist die Gerichtsstelle des Kantons zuständig, in dem der Kläger eine gewerbliche Niederlassung besitzt. Hat er jedoch keine solche in der Schweiz, so ist die Gerichtsstelle des Kantons zuständig, in dem sich der Sitz des eigenössischen Amtes für geistiges Eigentum befindet.

Die Cop. Act 1911 enthält keine entsprechende (hauptsächlich zu Art. 19) Bestimmung. Dafür läßt sie sich in sect. 19 (3) über die Tantièmen aus. Der Ansatz beträgt vom 1. Juli 1914 an 5 % [13]) des gewöhnlichen Einzelverkaufspreises der Vorrichtungen. Indessen soll die auf eine Vorrichtung entfallende Gebühr keineswegs weniger als einen halben Penny für jedes auf diesem Organ wiedergegebene, geschützte Werk der Tonkunst ausmachen. Beträgt die so berechnete Gebühr den Bruchteil eines Farthings

---

[13]) Sect. 19 (3) b.

($^1/_4$ Penny), so wird dieser Bruchteil als Ganzes berechnet.[14]) Für die Art der Tantièmebezahlung ist rule 4 der Regulations zuständig; sie schreibt ebenfalls gummierte Zettel vor, die auf der Vorrichtung anzukleben sind.[15])

Werden auf ein mechanisches Instrument zwei oder mehrere geschützte Werke übertragen, an denen ein Urheberrecht zugunsten verschiedener Personen besteht, so verteilt sich die gesetzlich fällige Summe entsprechend der Proportionalität des Werkteils. Kommt keine diesbezügliche Verständigung zustande, so entscheidet ein Schiedsgericht darüber.[16]) Immerhin darf nach sect. 19 (3) der Anteil, der gemäß jedem wiedergegebenen Werkteil ausbezahlt wird, nicht unter dem Betrage eines halben Pennys sein.

Art. 21 setzt fest, daß ein erlaubterweise auf mechanisches Instrument übertragenes Werk ohne weiteres auch für die öffentliche Aufführung benutzt werden darf. Dasselbe gilt für den Fall, daß eine Person, bei der nach Art. 17 und 18 die Erlaubnis zur Uebertragung einzuholen ist, diese freiwillig gegeben hat.

Anders nach englischem Recht: Die Uebertragungsbefugnis für mechanische Instrumente schließt noch nicht das Recht der öffentlichen Aufführung in sich.[17]) Die einzige Möglichkeit einer Zwangslizenz für öffentliche Aufführungen gibt sect. 4. Man muß hier sect. 19 (1) einer kurzen Betrachtung unterziehen, nach der technische Vorrichtungen zur Uebertragung von mechanisch wiedergegebenen Tönen wie musikalische Werke behandelt werden sollen. Als Urheber des Werkes wird bekanntlich angesehen (Kap. III. A. 3.), wer die Originalplatte zur Zeit ihrer Herstellung besitzt.[18]) Absicht war, das Kopieren einer Platte zu verhindern, doch geht die Akte zu weit, wenn sie ein Urheber-

---

[14]) Vgl. Regulations, rule 5.

[15]) Siehe auch rule 4 der Copyright Royalty System (General) Regulations 1912. Monckton v. Pathé Frères (1914), 1 K. B. 395, C. A., Boosey & Co v. Goodson Gramophone Record Co (1930) 46 T. L. R. 190, C. A.

[16]) Sect. 19 (4).

[17]) Thompson v. Warner Bros. Pictures, Ltd. (1929) 2 Ch. 308, C. A.

[18]) Ausnahme von sect. 5, Report of Copyrigth Committee, Cd. 5051, Oldfield sect. 19 (1).

recht an der technischen Vorrichtung selbst konstruiert, verknüpft mit dem unglückseligen Vergleich der musikalischen Werke. Wenn man den Gesetzestext nach sect. 1 (2) interpretiert, so stehen diesem „Inhaber des Urheberrechts" auch alle andern, aus diesem Recht fließenden Befugnisse zu. Dies stimmt nun doch nicht, wie wir schon beim Aufführungsrecht gesehen haben; der Inhaber des Urheberrechts an der originellen Schöpfung, die auf dem mechanischen Instrument verwendet wurde, behält auch nach der Uebertragung auf ein solches Instrument ein Urheberrecht, ausgenommen in den Fällen, die mit den Bestimmungen der Cop. Act 1911 in ausgesprochenen Widerstreit geraten. Die Gerichtspraxis hat hier eine Türe, die vom Gesetzgeber offen gelassen wurde, rechtzeitig verschlossen,[19]) zum Wohl und Heil des schaffenden Künstlers. Die englische Auffassung der mechanischen Wiedergabe ist die einer originellen Bearbeitung: die Rechte des Bearbeiters sind sekundär gegenüber denen des ursprünglichen Urhebers, der die Bearbeitung zurückziehen und verbieten kann, wenn sein eigenes Werk noch geschützt ist.[20]) Aus dieser Auffassung heraus ist zu erklären, daß der Engländer solche mechanischen Instrumente nicht als Kopien des Werkexemplars betrachtet (vgl. Kap. IV. A. 4.), sondern als Bearbeitungen.[21])

---

[19]) Chappell v. Gramophone Co, a. a. O., Copinger 277, Halsbury 1930, par. 409.

[20]) Copinger 278, Wood v. Boosey (1868), L. R., 3 Q. B. 223.

[21]) Boosey v. Whigth (1900), 1 Ch. 122, Monckton v. Gramophone Co (1912), 106 L. T. 84, Halsbury 1909, par. 412, Anm. r.

KAPITEL VI.

Die Dauer des Urheberrechts[1])

A. Erlöschen durch Tod des Urhebers

Die Regelung des Urheberrechts hat kommunistischen Charakter[2]): das „geistige Eigentum" fällt nach einer gewissen Anzahl von Jahren im Gegensatz zum körperlichen Eigentum an die Allgemeinheit, das Werk wird gemeinfrei. Trotzdem erstreckt sich das Persönlichkeitsrecht des Urhebers über die Schutzfrist hinaus auf das Werk, es trägt immer noch den Namen des Verfassers, wenn dieser auch seit Jahrhunderten tot ist. Dem Urheber (d. h. dessen Erben) steht unabhängig von vermögensrechtlichen Bestandteilen seiner Befugnisse ein ewiges, unveräußerliches Persönlichkeitsrecht zu, der Deutsche nennt dies *„Urheberpersönlichkeitsrecht"*, der Franzose *„Droit moral"*.[3]) Dieses Urheberpersönlichkeitsrecht geht vor allem dahin, entstellende

---

[1]) Ueber den zivil- und strafrechtlichen Rechtsschutz zu sprechen, liegt nicht im Bereich dieser Arbeit. Es ist ein Ding der Unmöglichkeit, im Zusammenhang mit diesem thematischen Vorwurf das außerordentlich komplizierte Gefüge des englischen Zivil- und Strafprozesses auch noch zu berühren.

Was das schweizerische Rechtsgebiet anbetrifft, so sei auf die Arbeit von Fröhlich (Diss. Zürich, 1917), „Die zivilrechtlichen Folgen der Verletzung des Aufführungsrechtes an musikalischen Werken" und ferner auf Heuberger, Seite 73 ff, verwiesen.

[2]) Scrutton 290/91. Ausgenommen in den Ländern, wo die Schutzdauer eine ewige ist, wie in Portugal und einigen süd- und mittelamerikanischen Staaten.

[3]) Kohler 239, Mittelstaedt: „Droit moral im deutschen Recht" in GRUR 1913, S. 84, Elster: „Schutz des Urhebers gegen Verschandelung seiner Werke außerhalb des gewöhnlichen Urheberrechtsschutzes" in GRUR 1928, S. 34 ff, Smoschewer: „Droit moral und Persönlichkeitsrecht des Urhebers" in GRUR 1930, S. 656 und das dort zitierte Urteil des Reichsgerichts vom 16. II. 1929.

Veränderungen und Verschandelungen des gemeinfreien Werkes abzuwehren, als irgend ein Vorgehen, das die Persönlichkeit des Verfassers beeinträchtigen könnte. Die BUe 1928 hat in Art. 6b das „Droit moral" anerkannt[4]) als ein Recht des Urhebers, sich jeder Verschandelung, Verstümmelung oder sonstigen Veränderung des Werkes zu widersetzen, wenn dies seiner Ehre und seinem Ruf Eintrag tut. Doch wird die Regelung dem Landesgesetzgeber überlassen (Art. 6b Abs. 2). Im übrigen setzt die BUe den Schutz des Werkes auf fünfzig Jahre fest (Art. 7 Abs. 1). Abs. 2 sieht vor, daß die Dauer nicht von allen Verbandsländern angenommen ist: sie richtet sich in diesem Falle nach dem Gesetz desjenigen Landes, wo der Schutz beansprucht wird, doch kann sie die im Ursprungsland festgesetzte Dauer nicht überschreiten. Folglich sind die Vertragsländer nur in dem Maße verpflichtet die Vorschrift des Abs. 1 anzuwenden, als sich diese mit den Bestimmungen ihrer eigenen Gesetzgebung decken *(Mindestrechte)*.

Ueber das Für und Wider der fünfzigjährigen Frist ist schon viel gestritten worden. Aufschlußreich ist eine Umfrage unter dem Leitmotiv „Dreißig- oder fünfzigjährige Schutzfrist".[5]) Immer wird das vermögensrechtliche Interesse der Urhebererben und das ideelle der kunstgierigen Oeffentlichkeit und Allgemeinheit einen Riß bilden, der sich nicht zusammenkitten läßt. Die Schweiz entschied sich in Art. 36 für die dreißigjährige Schutzfrist für ein Werk, das unter Bezeichnung des Urhebers in der gesetzlich vorgesehenen Weise und zu dessen Lebzeiten öffentlich bekannt gegeben worden ist.[6])

(Bei Berechnung der Schutzdauer für schon bestehende Werke wird der Zeitraum eingerechnet, welcher von dem für die Berechnung maßgebenden Ereignis bis zum Inkrafttreten des URG 1922 bereits abgelaufen ist. Vgl. Art. 62 Abs. 2. Hat die Anwendung des URG 1922 auf die vor seinem Inkrafttreten entstandenen Werke eine Verlängerung der

---

[4]) Art. 6b Abs. 1.

[5]) Heberlein 44.

[6]) BBl 1918, Bd. III, 641, BG 1883, Art. 2 das ebenfalls auf der dreißigjährigen Schutzfrist fußt. Orelli 40, 41.

bisherigen Schutzdauer zur Folge, dann kommt diese Verlängerung dem Urheber und seinen Erben zugute, einem andern Rechtsnachfolger bloß dann, wenn der Urheber zu ihm in einem Dienstverhältnis gestanden und das Werk in Ausübung seiner dienstlichen Pflichten ausgeführt hat. Vgl. Art. 63 Abs. 1. Dasselbe gilt für den Schutz, das ein Werk erlangt, das vor Inkrafttreten des URG 1922 gänzlich oder zum Teil schutzlos war (Abs. 2).

Die alte Schutzfrist für nachgelassene Werke nach dem Bundesgesetz von 1883, Art. 2 Abs. 2, wird, wenn sie noch läuft, durch das Inkrafttreten des URG 1922 nicht geändert. Vgl. Art. 64 Abs. 1. Abs. 2 desselben Artikels dehnt diese Bestimmung auf Werke aus, die nach Art. 2 Abs. 2 des alten Gesetzes vom Bund, Kantonen, Vereinen oder juristischen Personen veröffentlicht wurden).

Die englische Akte wählte eine Kompromißlösung, die auch in der BUe 1928 Eingang finden sollte, jedoch am Widerstande Norwegens scheiterte.[7]) Nach sect. 3 (1) erstreckt sich die Dauer des Urheberrechts auf das Leben des Urhebers und fünfzig Jahre nach seinem Tode. Soweit also in völliger Uebereinstimmung mit Art. 7 der BUe.[8]) Bei Behandlung der Zwangslizenz haben wir die Möglichkeit der sect. 3 (2) betrachtet, wonach jeder nach Ablauf von fünfundzwanzig Jahren nach dem Tode des Urhebers das veröffentlichte Werk zum Zwecke des Verkaufs vervielfältigen kann. War das Werk zur Zeit der Annahme der Akte (16. Dezember 1911, es ist ein Nachteil der Cop. Act 1911, daß sie nicht ausschließlich das Jnkrafttreten als entscheidende Frist festsetzt) noch geschützt, so verlängert sich die Frist von fünfundzwanzig auf dreißig Jahre.

Die fünfzigjährige Schutzfrist Großbritanniens teilt sich folglich in zwei Perioden:

1. Periode I gewährt *unbeschränkten* Schutz während fünfundzwanzig Jahren (oder dreißig Jahren im soeben erwähnten Fall) nach dem Tode des Urhebers.

---

[7]) GRUR 1928, S. 769.

[8]) Die Schutzfrist der Cop. Act 1842 dauerte nach sect. 3 während des Lebens und sieben Jahre nach dem Tode des Urhebers oder zweiundvierzig Jahre seit der Veröffentlichung des Werkes, je nachdem, ob diese oder jene Berechnung für den Urheber günstiger war.

2. Periode II gewährt *beschränkten* Schutz während weitern fünfundzwanzig (resp. zwanzig) Jahren, wenn die Erfordernisse der Zwangslizenz erfüllt sind. Es ist aber zu beachten, daß trotz dieser Zwangslizenz die eigentliche gesetzliche Frist volle fünfzig Jahre beträgt, daß die Zwangslizenz diese nicht aufhebt.

Diese zweite Periode der nichtexklusiven Dauer wird *„Domaine public payant"* genannt. Vorläufer des britischen Gesetzes mit der „Domaine public payant" finden sich in Art. 6 des spanischen Urheberrechtsgesetzes von 1879 und in Art. 9 des alten italienischen Gesetzes von 1882.[9]) Auch das neue italienische Gesetz von 1925 enthält ähnliche Varianten, interessant ist die Zwangsabgabe von 5 % des Bruttoertrages einer Aufführung an den Staat zu Subventionszwecken; Art. 34.[10])

Das entscheidende Datum ist der Todestag des Urhebers, die Berechnung beginnt mit diesem Tage und endigt fünfzig Jahre nach diesem Tage im Gegensatz zum URG 1922, Art. 41, das den Ablauf des gesetzlichen Schutzes vom 31. Dezember desjenigen Jahres an berechnet, in welchem das für die Berechnung maßgebende Ereignis eingetreten ist, das Kalenderjahr läuft also aus.[11]).

Beim dramatisch-musikalischen Werk laufen die Fristen an jedem Teil getrennt und völlig unabhängig voneinander. Wird ein Part frei, während der andere noch geschützt bleibt, und beide werden zusammen vervielfältigt oder aufgeführt, so hat der Urheber des geschützten Teiles die Erlaubnis zu geben für seinen Teil und das Ganze. Wird hingegen der gemeinfreie Teil mit einem völlig neuen Teil verbunden ohne jede Anlehnung an den noch geschützten Teil (z. B. ein Operntext), so kann der Urheber dieses Teiles nach schweizerischem und englischem Recht keinen Einspruch erheben.

Bei Mit-Urheberschaft berechnet sich der Schutzablauf nach dem Tode des Letztlebenden. Vgl. URG 1922, Art. 39 und BUe 1928, Art. 7b.

---

[9]) Texte bei Röthlisberger 282, 154.

[10]) Hoffmann in GRUR 1928, S. 39, derselbe in GRUR 1929, S. 453.

[11]) vgl. das deutsche Gesetz, Art. 34, mit der analogen Bestimmung.

Die Akte kompliziert den Fall. Nach sect. 16 (1) dauerte das Urheberrecht an einem in Mit-Urheberschaft erzeugten Werk solange wie die ausgedehntere der beiden Perioden: das Leben des Urhebers, der zuerst stirbt und fünfzig Jahre nach seinem Tode oder aber das Leben des Urhebers, der zuletzt stirbt. Für die Periode II des beschränkten Urheberrechts gilt entweder:

1. Die Frist nach Ablauf von fünfundzwanzig Jahren nach dem Ableben des erstverstorbenen Miturhebers bis zum völligen Ablauf des Urheberrechts oder
2. Die Frist nach dem Tode des letztverstorbenen Miturhebers bis zum völligen Ablauf des Urheberrechts. Entscheidend ist diejenige Frist, welche kürzer ist.

Ein Beispiel[12]) möge die Möglichkeiten erhellen:

A und B schreiben ein Operettenlibretto. A stirbt 1930. B stirbt innerhalb fünfzig Jahren nach diesem Datum, also vor 1980. Die Dauer des Schutzes währt bis 1930+50 =1980. Die Perioden des unbeschränkten und des beschränkten Urheberrechts setzen sich wie folgt zusammen:

a. Wenn B innerhalb fünfundzwanzig Jahren nach dem Tode des A stirbt, d. h. vor 1955, dann dauert Periode I bis 1955 und Periode II bis 1980, da die Frist des Ablaufs von fünfundzwanzig Jahren seit dem Tode des A bis zum völligen Ablauf des Urheberrechts (1955—1980) kürzer ist als die Frist nach dem Tode des B, der vor 1955 stirbt, bis zum völligen Ablauf des Urheberrechts im Jahre 1980.
b. Wenn B nach 1955, aber vor 1980 stirbt, dann dauert Periode I von 1930 bis zum Tode des B, obwohl diese Periode fünfundzwanzig Jahre übersteigt. Periode II dauert vom Tode des B bis 1980, wenn diese Periode auch weniger als fünfundzwanzig Jahre beträgt. Denn die Frist vom Tode des B, der nach 1955 stirbt, bis zum völligen Ablauf des Urheberrechts im Jahre 1980 ist kürzer als diejenige seit Ablauf von fünfundzwanzig Jahren nach dem Tode des A bis zum völligen Ablauf des Urheberrechts, d. h. die Frist von 1955—1980.

---

[12]) Oldfield, sect. 3, Anm. V

Nun kann auch der allerdings seltene Fall vorkommen, daß B den A mehr als fünfzig Jahre überlebt: A stirbt 1930, B nach 1980. Dann dauert die ganze Schutzfrist bis zum Tode des B. Stirbt dieser, so hört das Urheberrecht auf: die Möglichkeit der beiden Perioden I und II ist hier ausgeschaltet. In jedem Fall ist also das Datum des letztverstorbenen Urhebers bestimmend, ob und von welcher Dauer die Periode II besteht. Andere Varianten als die angedeuteten sind nicht möglich. Im erwähnten Falle, da Periode I dreißig Jahre und Periode II zwanzig Jahre beträgt, verschieben sich die Zahlen entsprechend den Einsätzen.

Nachgelassene Werke, d. h. solche, die erst nach dem Tode des Urhebers öffentlich bekanntgegeben werden, finden nach schweizerischem Recht[13]) einen Schutz von dreißig Jahren, beginnend mit der öffentlichen Bekanntgabe des Werkes. Nach der Cop. Act 1911[14]) dauert der Schutz des nachgelassenen Werkes fünfzig Jahre seit dem Tage, da das Werk zum erstenmal veröffentlicht, öffentlich aufgeführt oder vorgetragen wurde. Für sect 3 (2) inbezug auf die „Domaine public payant" gilt in diesem Falle, als ob der Urheber am Tage der ersten Veröffentlichung, Aufführung usw. gestorben wäre.

Für unveröffentlichte (und nachgelassene) Werke endigt der Schutz nach URG 1922, Art. 38 Abs. 2, unter allen Umständen mit dem Ablauf von fünfzig Jahren seit dem Tode des Urhebers, auch wenn beim Ablauf dieser Maximalfrist noch nicht dreißig Jahre seit der öffentlichen Bekanntgabe des Werkes verstrichen sind oder diese überhaupt noch nicht erfolgt ist.

Aus sect. 17 (1) läßt sich ableiten, daß unveröffentlichte Werke einen ewigen Schutz genießen. Wenn die Werke zu Lebzeiten des Urhebers veröffentlicht oder öffentlich aufgeführt wurden, so erlöscht das Urheberrecht fünfzig Jahre nach des Urhebers Ableben. Werden sie aber nach des Urhebers Tod veröffentlicht oder öffentlich aufgeführt, dann dauert das Urheberrecht fünfzig Jahre seit dem Tage

[13]) Art. 38 Abs. 1.
[14]) sect. 17 (1).

der ersten Veröffentlichung. Hinsichtlich der sect. 3 (2) gilt dasselbe wie das über die nachgelassenen Werke Ausgesagte.[15])

Die Frage der Schutzdauer ist es vor allem, die als wirklich ernstlicher Grund einer Negierung des Mit-Urheberrechts an dramatisch-musikalischen Werken Beachtung verdient, indem die Rechtsnachfolger des einen Urhebers Rechte auf den andern Teil beanspruchen könnten, während doch nach bona fides kein berechtigter Anspruch mehr vorzuliegen scheint. Man nehme ein Analogon zum Fall Donizetti:[16]) der Opernkomponist scheidet in jungen Jahren dahin, während sein Textdichter vielleicht ein sehr hohes Alter erreicht. So haben dessen Rechtsnachfolger bei Vorliegen der Mit-Urheberschaft vielleicht noch Jahre hinaus Rechte auf den musikalischen Teil, obwohl dessen Verfasser, mit dem sie in keinen nähern Beziehungen gestanden, bei Nicht-Mit-Urheberschaft urheberrechtlich längst keinen Schutz mehr genießen würde.

Dies dürfte auch der einzige Einwand sein, der für die Spaltung des Urheberrechts in die Wagschale fällt. Das Recht scheint ihn aber als so schwerwiegend anzusehen, um lieber Männer der Praxis wie Theaterintendanten und Grammofonfabrikanten zu schützen als dem geistig Schaffenden seine hilfreiche Hand zu reichen; es schlägt die Bedenken künstlerischer wie aesthetischer Art unbesorgt in alle Winde.

Was die anonymen und pseudonymen Schöpfungen anlangt, so endigt der Schutz nach URG 1922 Art. 37 mit dem Ablauf von dreißig Jahren seit der öffentlichen Bekanntgabe des Werkes. Erfolgt innerhalb dieser Frist die Bezeichnung des Urhebers in der gesetzlich vorgeschriebenen Weise, d. h. mit seinem bürgerlichen Namen, dann endigt der Schutz mit Ablauf von dreißig Jahren seit dem Tode des Urhebers.

Das englische Recht enthält keine dahingehende Bestimmung. Wie wir in Kap. III. B. erläuterten, ist nach

---

[15]) Copinger 25, 234.

[16]) vgl. die schon zitierten Urteile in Droit d'auteur 1918, S. 1920 und 1925, S. 104.

sect. 6 (3) bei anoymen oder pseudonymen Werken bis zum Beweise des Gegenteils der Verleger oder Eigentümer des Werkes als Inhaber des Urheberrechts anzusehen. Man muß folglich annehmen, daß, wenn der Verfasser sich nicht in bürgerlicher Weise als Autor legitimiert, die Schutzfrist von fünfzig Jahren dem Verleger zufällt. Andernfalls genießt sie natürlich der anonyme oder pseudonyme Verfasser in der üblichen Weise.

Nun ist aber der Begriff der *Pseudonymität* dehnbar. Die Literatur teilt sich in der Meinung über die Frage, ob auch der allgemein bekannte Künstlername noch Deckname sei oder ob er als wahrer Name zu gelten habe.[17]) Ein Pseudonym, dessen Träger die Schale des Geheimnisses gelöst und allgemein unter dem Pseudonym bekannt ist, verliert doch die Pseudonymität, so daß der Gebrauch des Familiennamens mehr „pseudonym" anmutet als das allgemein bekannte Pseudonym.[18]) Jean Gilbert ist nicht als Max Winterstein, André Maurois nicht als Emil Hertzog und Max Reinhardt nicht als M. R. Goldmann bekannt. Ja, das Publikum würde den Leistungen desselben Mannes, der plötzlich unter seinem Familiennamen wirken wollte, ganz anders gegenüberstehen, als dem populären Namen. Ebenso ungerechtfertigt scheint Allfelds Behauptung,[19]) daß der voreheliche Name der verheirateten Frau Pseudonym sein soll (man denke z. B. an den Fall Vicky Baum). Dieser Begriff der Pseudonymität kann und darf nicht in allzu enge Facetten gelegt werden, das englische Recht anerkennt dies ausdrücklich und stellt fest, daß der Name des Urhebers, „unter dem er allgemein bekannt ist", nicht mehr als pseudonym zu gelten habe.[20])

Wenn ein Werk aus mehreren selbständigen Teilen besteht und diese nicht gleichzeitig öffentlich bekannt gegeben werden, so ist nach URG 1922 Art. 40 Abs. 1 für die

---

[17]) Kohler 236, Schuster 97, a. A. Riezler 64, Voigtländer-Fuchs 72.

[18]) Schuster 97.

[19]) 96.

[20]) Copinger 208. Auch der neue deutsch-österreichische Entwurf enthält dieselbe Ansicht, vgl. GRUR 1932, S. 643.

Berechnung der Schutzdauer jeder Teil als besonderes Werk anzusehen. Bei dramatisch-musikalischen Schaffensprodukten drängt sich das Beispiel von Wagners „Ring des Nibelungen" auf, ein Monumentalwerk, das in vier selbständige Abschnitte („Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung") zerfällt, die aber ihrer geistigen und musikalisch-leitmotivischen Struktur nach doch ein Werk bilden. Erscheint ein Werk in Lieferungen, so ist für die Berechnung seiner Schutzdauer die öffentliche Bekanntgabe der letzten Lieferung maßgebend. (Art. 40 Abs 2). Bei dramatisch-musikalischen Werken kann sich der Fall ergeben, daß z. B. die Opernpartitur lieferungsweise (d. h. die Akte in Separatdruck) erscheint.[21]) Wenn das geltende englische Recht keine dahingehende Bestimmung kodifiziert hat, so ist dennoch aus Gründen der Vernunft anzunehmen, daß die Law Courts in einem solchen Falle analog der schweizerischen Auffassung entscheiden würden, da sie aus der Natur der Sache fließt.

Für die Schutzfrist bei Uebertragung auf mechanische Instrumente spielt nach schweizerischem Recht eine solche Uebertragung keine Rolle. Solche Instrumente gelten als Werkexemplare im Gegensatz zur Cop. Act 1911, die in ihnen Bearbeitungen sieht. Es richtet sich nun die Schutzfrist bei mechanischen Instrumenten nicht nach dem Verfasser des ursprünglichen Werks, sondern nach dem Verfertigen der betr. mechanischen Vorrichtung. Die Nachwelt scheint also der Grammofonindustrie Kränze zu winden! Nach sect. 19 (1) dauert das Urheberrecht an solchen mechanischen Vorrichtungen fünfzig Jahre nach der Herstellung der Originalplatte, von welcher das betr. Instrument unmittelbar oder mittelbar abgezogen ist. Für diese Bestimmung ist sect. 3 (2) mit der „Domaine public payant" nicht anwendbar.[22])

B. Erlöschen aus andern Gründen

Das Urheberrecht kann auch aus Gründen des erblosen Todes des Urhebers zu Ende gehen oder durch ausdrücklichen Verzicht.

---

[21]) Strauß-Hofmannsthal 89.

[22]) Oldfield, sect. 3 Anm. 5.

1. Bei erblosem Tod erlischt das Recht, das nicht einem Dritten übertragen, sondern beim Erblasser verblieben ist.[23]) Beim erblosen Tod eines Miturhebers fällt sein Anteil den übrigen Miturhebern in gleicher Weise zu.[24])
2. Bei Verzicht[25]) muß diese Absicht vom Urheber deutlich kundgetan werden, damit die Oeffentlichkeit eindeutig orientiert wird. Der Verzicht muß bei Herausgabe des Werkes auf den Vervielfältigungsexemplaren ausdrücklich vom Urheber ausgesprochen werden. Der Verzicht kann sich auf die einzelnen Befugnisse des Urhebers beschränken (Aufführungs-, Vervielfältigungs- oder Verbreitungsrecht).

Kein Erlöschensgrund ist die Vernichtung des Manuskriptes oder das gänzliche Vergriffensein von Exemplaren. Deßwegen besteht das Urheberrecht gleichwohl weiter.[26])

---

[23]) Dernburg 129, Kohler 247 ff.

[24]) Gierke 783, Riezler 61, Opet 435.

[25]) Riezler, 298/99, Gierke 825, Droit d'auteur 1908, S. 100, GRUR 1904, S. 273, Droit d'auteur 1909, S. 150, 1911, S. 12, 1912, S. 70, die englischen Entscheide Platt v. Batten (1813), 19 Ves. 447, Rundell v. Murray (1821), Jac. 311.

[26]) Goldbaum 34, Copinger 107, Weldon v. Dicks (1878), 10 Ch. D. 247.